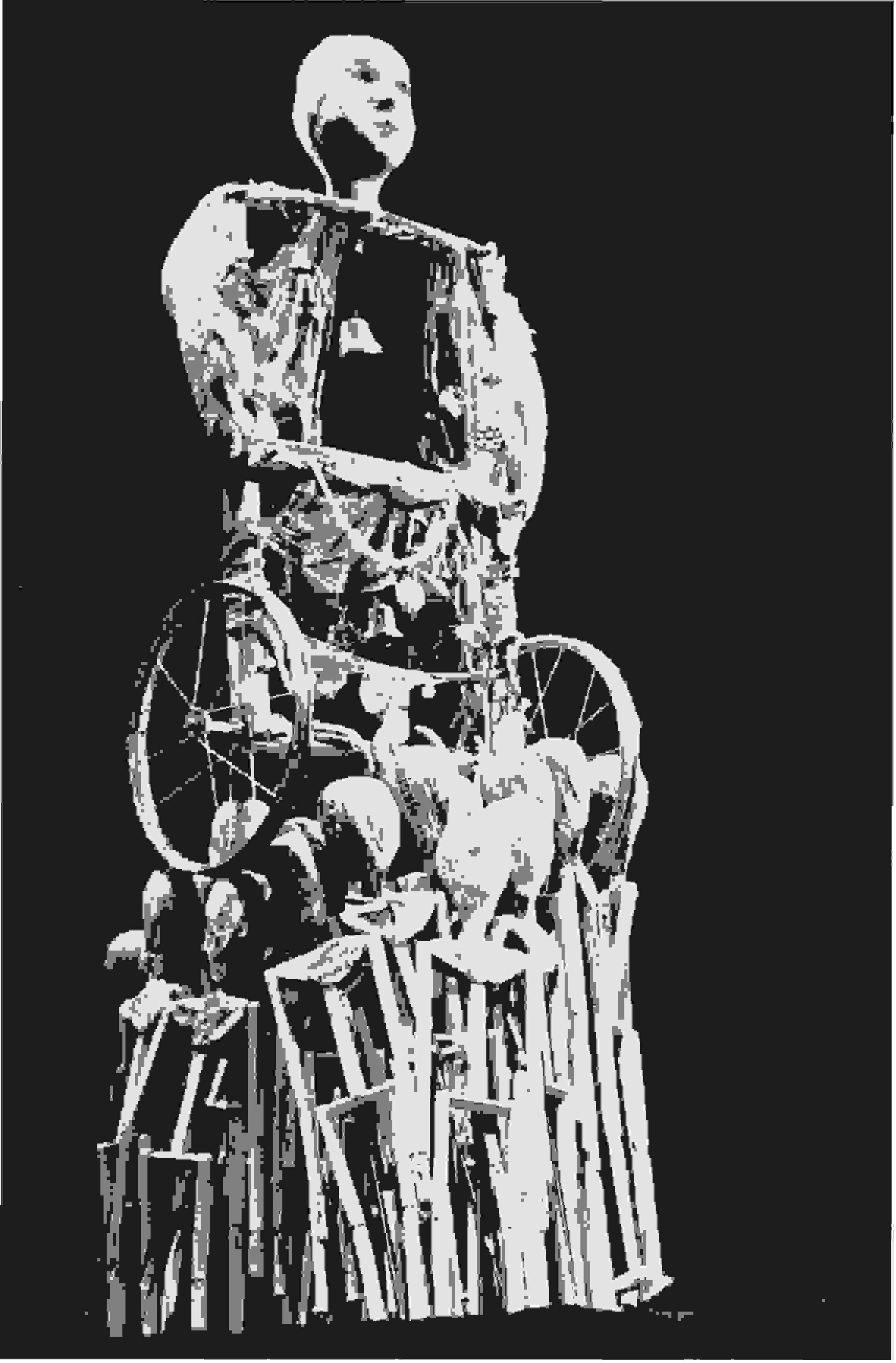
Biuletyn Informacyjny Nr 1 -2(49-50) 95

TEATR LALEK

Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA

Numer specjalny Special issue





Biuletyn Informacyjny Nr 1-2 (49-50) 95

TEATR LALEK

Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA

Numer specjalny Special issue



Po lewej/Left: Zygmunt Smandzik, „Ptak"/"The Bird" (Opolski Teatr Lalki i Aktora, 1975)
Na III stronie okładki/Third page of the cover: Zygmunt Smandzik „Orfeusz"/ "Orpheus" (Teatr „Lalka", Warszawa)

Na okładce/Cover: Rajmund Strzelecki, projekt lalki Poety do „Wesela" Wyspiańskiego/ Rajmund Strzelecki's puppet design for the Poet for "The Wedding" by Wyspiański (Teatr Lalek „Rabcio", Rabka 1994)

PLASTYCY W POLSKIM TEATRZE LALEK

Design in the Polish Puppet Theatre

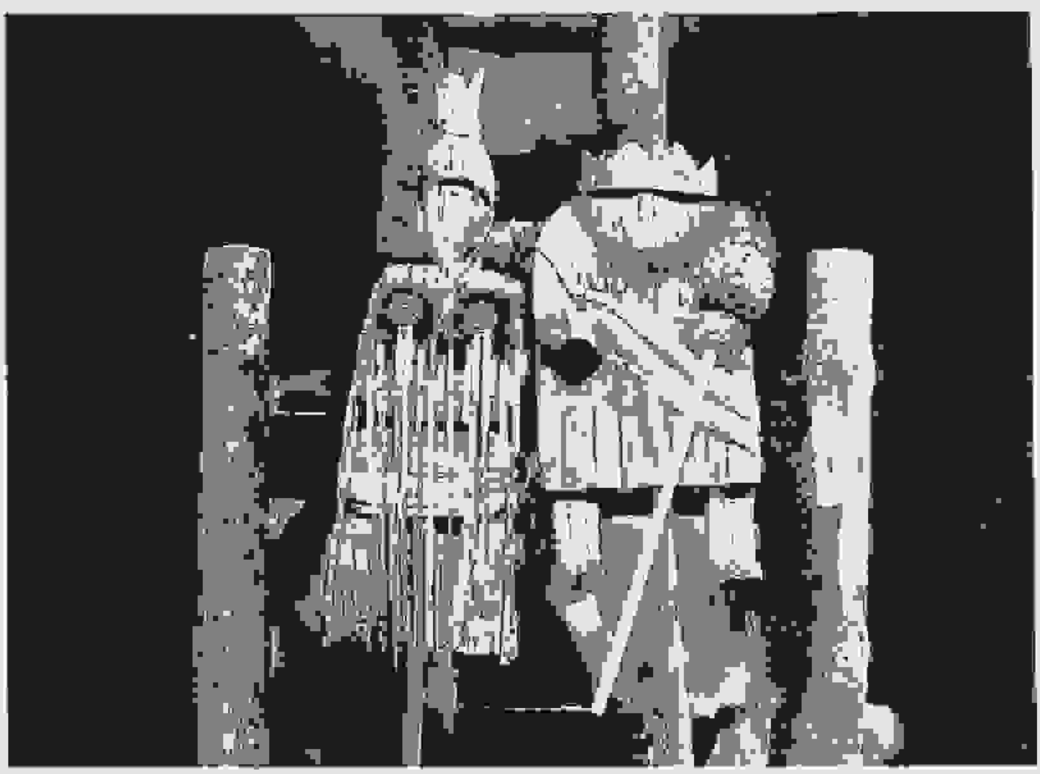
Henryk Jurkowski



Leszek Mądzik, „Dokąd pędzisz koniku?" Moskowej / "What's Your Hurry Little Pony?" by Moskowa, reż./dir. Włodzimierz Fełenczak (Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena, Lublin 1978)

fot. Zbigniew Jaśkiewicz

Rajmund Strzelecki, „Car Maksymilian" Remizowa / "Tzar Maximilian" by Remizov, reż./dir. Stanisław Ochmański (Teatr Lalek „Arlekin", Łódź 1985)



Nim polski teatr lalek przesunął się w kierunku literatury tak wyraźnie, jak to jest obecnie, przez długi okres pozostawał pod wpływem artystów plastyków. W środowisku teatralnym jeszcze w latach sześćdziesiątych mówiło się o lalkarzach: na poły szaleniec, na poły plastyk. Nie było tak bez powodu. Teatr lalek mało popularny przed rokiem 1945 – z oczywistym wyjątkiem przedstawień szopkowych – nabrał nagle rozmachu i zadziwiał swym artystycznym rozwojem.

Przyczyny były rozmaite. Artyści polscy, którzy w latach trzydziestych lub wcześniej kontaktowali się z malarstwem i rzeźbą Zachodu, wiedzieli o zainteresowaniu lalkami wybitnych plastyków takich jak Klee, Kokoschka czy Prampolini. W krakowskim teatrze „Cricot I" Józefa Jaremy próbowali nieosobowych środków wyrazu, stosując z powodzeniem teatralne maski. Kilkanaście lat później tradycję tę kontynuował będąc jeszcze studentem Tadeusz Kantor, który odwołał się bezpośrednio do lalek jako plastycznych środków wyrazu.

W czasie wojny głównie plastycy dawali przedstawienia „szopek satyrycznych" przywołując na scenę karykatury wrażych dyktatorów, jak również własnych polityków.

To prawda, że po zakończeniu wojny w roku 1945 teatr lalek próbowali zdominować wychowawcy, którzy zabiegali o przywrócenie dzieciom i młodzieży utraconego świata marzeń. Ale plastycy byli im potrzebni, którzy, co więcej, coraz bardziej garnęli się do teatru lalek z przyczyn... politycznych.

Realizm socjalistyczny zadekretowany jako jedynie słuszna metoda przedstawiania rzeczywistości w roku 1949 zobowiązywał wszystkich artystów do wąskiego, imitatorskiego i klasowego widzenia świata. Kto mógł emigrował, kto zostawał w kraju stosował różnorodne uniki, a najlepszym było szukanie schronienia w sztuce dla dzieci, przede wszystkim zaś w teatrze lalek. Lalka z natury rzeczy jest miniaturą człowieka, a więc jego deformacją, a granice tej deformacji są trudno definiowalne. Ponadto lalka jako postać sceniczna żyła zazwyczaj w baśni, w której dla plastyka otwierały się nowe możliwości.

Nie sądźmy jednak, że wszystko szło jak po maśle. Propagandyści czuwali, a plastycy nie raz jeden musieli się tłumaczyć ze swego... formalizmu. Wspomina o tym Tadeusz Sowicki z okazji perypetii sztuki *Dwanaście miesięcy* Marszaka z jego – Sowickiego – scenografią zgłoszoną w roku 1950 na Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w teatrach polskich:

„Nos Ochmistrzyni stał się zarodkiem konfliktu pomiędzy niektórymi członkami Komisji Eliminacyjnej Festiwalu a scenografem. Nos ten uznano za formalistyczny. W toku dyskusji nad «fatalnym nosem» przeszkodą w porozumieniu był fakt, że część komisantów spotkała się po raz pierwszy z teatrem lalek w ogóle i że do lalki zaczęto przykładać miary używane w teatrach dramatycznych, zupełnie odmienne niż w lalkarstwie. W pierwszym zapale Ochmistrzyni skapitulowała. Korpus jej otrzymał nową głowę. Lecz nie była to już Ochmistrzyni ze sztuki Marszaka".

Lista koniecznych kapitulacji byłaby imponującym oskarżeniem doktrynerów. Ale nie to jest interesujące. Interesujące były różnorodne próby uników, aby nawet w najtrudniejszych czasach dotrzymać wierności sobie. Pewnym wyjściem było odwołanie się do folkloru. Sztuka ludowa, a więc sztuka warstwy niegdyś eksploatowanej, a dziś (w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) sprawującej władzę, była w sposób naturalny akceptowana przez ideologię realizmu socjalistycznego, próbowano usunąć jakiekolwiek ślady jej religijności, niemniej dopuszczano na sceny lalkowe jej różnorodne stylizacje.

Wśród scenografów polskiego teatru lalek trudno znaleźć takiego, który nie korzystałby z inspiracji folklorystycznych: Kilian, Mikulski, Bunsch, Smandzik, Kondek, Kuzyszyn, Zenobiusz Strzelecki, Serafinowicz, Kolecki i nawet Berdyszak. To prawda: każdy z nich w innym czasie, i z innych pobudek. Ale dla wielu folklor z azylu przekształcił się w instrument pobudzający myśl o narodowej identyfikacji młodej widowni lub też w źródło oryginalnej myśli artystycznej.

W tym szeregu wybitnych twórców największy rozgłos „folklorysty" zdobył Adam Kilian. Jako taki trafił do teatrów dramatycznych, gdzie najczęściej dekorował *Krakowiaków i Górali* oraz *Wesele*. Oczywiście etykieta „folklorysty" była poważnym uproszczeniem, ponieważ Kilian jest wspaniałym kolorystą i dzięki temu z folkloru – nie tylko polskiego – tworzył nowe, cudowne światy.

Plastyka polskiego teatru lalek przez długi okres tworzyła typowy „lalkarski świat z butafory" nawet wówczas, gdy zminiaturyzowane lalki zastępowali aktorzy w stylizowanych maskach (głównie krakowskich plastyków z Teatru „Groteska"). Tej butaforowej jednorodności nie naruszała nawet obecność człowieka, który z reguły był w nim obcym elementem jak Guliwer w krainie

Before the Polish puppet theatre came under the sway of literature as it is today, it remained for many long years under the influence of fine arts. As late as the sixties the epithet for puppeteers that had currency in the theatre circles was, half madmen and half artists. There was good reason for this. Not very popular before 1945, but for the obvious exception of the satirical puppet revues, the puppet theatre suddenly gathered momentum surprising everyone with its artistic development.

There were various reasons for this. First, Polish artists who in the thirties and earlier had come in touch with western painting and sculpture knew that the leading painters, like Klee, Kokoschka, and Prampolini were interested in puppets. Then at Józef Jarema's Cricot I in Cracow they resorted to non-figurative measures in designing stage masks that proved to be a great success. Several years later that tradition was carried on by Tadeusz Kantor who, while still a student then, made a direct reference to puppets as an artistic means of expression.

During the war years, it was principally the artists who put on the satirical revues (known as the szopka) using puppets that created caricatures of the leading dictators as well as of Polish politicians.

True, after the war in 1945, educators made an effort to restore to children and youth the lost world of dreams and tried to play the leading role in the puppet theatre. But they needed the artists who thronged in growing numbers to the puppet theatre for... political reasons.

Socialist realism decreed in 1949 as the only correct method of representing reality forced all artists into a narrow, imitative, class view of the world. Whoever could leave emigrated, those who remained in the country took recourse to all manner of evasive strategems. The best way was to seek a safe harbour in the art for children and especially in the puppet theatre.

The puppet is, by its very nature, a miniature of the human form, hence its deformation, although the limits of that deformation cannot be readily defined. Moreover, the puppet was usually a stage figure in a fable and fairy tale, a fact that opened new opportunities to the artists.

But we must not be led to believe that everything was as easy as pie. The propagandists kept a sharp lookout and so the artists frequently had to defend themselves against charges of formalism. Tadeusz Sowicki gave an account of the repressive treatment accorded to the play *Twelve Months* (*Dwanaście miesięcy*) by Marshak which he, Sowicki, designed when the play was submitted in 1950 to the Festival of Soviet and Russian Plays in the Polish Theatre.

"The nose of the Housekeeper became the cause of conflict between some members of the Festival's Selection Commission and the scenographer. The nose was declared formalistic. In the course of the discussion on the subject of the fatal nose, the obstacle to an understanding was the fact that this was the first time that some members of the commission had come into contact with the puppet theatre and that the puppet was measured by criteria applied to the dramatic theatre and these were totally different from those used in puppetry. In the heat of the discussion, the body of the Housekeeper received a new head but it was no longer the Housekeeper of Marshak play."

The roster of inevitable capitulations would represent an imposing docket of charges against the doctrinaires. But it is not this that is interesting. The interesting thing is the variety of evasions artists adopted in order to remain faithful to themselves in the most difficult times. One way out was to turn to folk art, that is the art of a group which had been exploited in the past but which now (in the fifties and sixties) held power in its hands and so was quite naturally accepted by the ideology of socialist realism. Although efforts were made to remove all traces of religious accents, yet a variety of puppets' stylizations was admitted.

It would be difficult to find among the scenographers of the Polish puppet theatre one who was not inspired by folk art: Kilian, Mikulski, Bunsch, Smandzik, Kondek, Kuzyszyn, Zenobiusz Strzelecki, Serafinowicz, Kolecki and even Berdyszak. True, each was actuated by different motives and at different times. But for many, folk art was transformed from their asylum into an instrument that was to instigate thoughts of national identity in the minds of the young audience, or into a source of original artistic concepts.

Adam Kilian was one of the leading artists most widely acclaimed as a folklorist, and as such found his way to the dramatic theatre where he most frequently contributed designs for *Cracovians and Mountaineers* (*Krakowiacy i Górale*) and *The Wedding* (*Wesele*). The label "folklorist" was a gross simplification because Kilian is a marvelous colourist and thanks to this talent has created new woundrous worlds not only for Polish but also for other folklores.

Liliputów czy Wielki Iwan wśród skazanych na klasową zagładę karłowatych braci, lub nawet lalkarz Jean, dający przedstawienie *Guignola w tarapatach*.

Obecność człowieka wśród lalek zasługuje wszakże na specjalną uwagę. Służyła bowiem naruszeniu proporcji, a w konsekwencji wnosiła do obrazu plastycznego elementy surrealizmu, metafory lub była czynnikiem teatralizacji zdarzeń. Problem proporcji wśród uczestników przedstawianego świata zatrudniał niemało Jana Wilkowskiego i Adama Kiliana w Teatrze „Lalka". To tutaj zrodziły się przedstawienia, które wykorzystywały teatralnie kadr wewnętrzny obrazu, symbolikę wymiarów postaci czy filmową perspektywę. To tutaj zrodziły się postaci pomyślane dla intymnej przestrzeni teatru i dla ulicznej parady. Te ostatnie nie ginęły nawet w tle Pałacu Kultury i Nauki. Na wiele lat przed pomysłami Petera Schumanna, ale jak to w Polsce – były tylko zwiewną efemerydą.

Wśród lalkarzy i lalkarzy-plastyków mieliśmy wielu poetów. Proponowali nową wizję teatru. I nawet ją realizowali. Tyle, że przy całkowitym milczeniu ich towarzyszy. I niewiele z tych nowych pomysłów znalazło kontynuację. Tylko najwytrwalsi nie ulegli Chochołowi z butafory.

Henryk Ryl wystawił w Teatrze „Arlekin" w roku 1950 przy współudziale scenografa Alego Bunscha własną sztukę *Sambo i lew*. Sztuka sentymentalna, podejmująca problematykę słynnej *Chaty wuja Toma*, pewnie nie zasługuje na więcej niż na wzmiankę w teatralnej kronice. A jednak koncepcja plastyczna przedstawienia wykraczała poza aktualną modę mimo ideologicznej poprawności sztuki. Czytamy o jej założeniach w wyznaniach realizatorów przedstawienia:

„Ożywić dziewiętnastowieczną litografię, zmusić do akcji, dać jej w pomoc konferansjera, który będzie odkrywał widowni związki przeszłości, ujętej w opowiadanie, ze współczesnością. A może jednak obraz na ścianie i pokój, który też coś na ten temat powie. Tak, wyprowadzić postacie-lalki z obrazu i wprowadzić do wnętrza mieszkania, wyciągnąć z niego na wierzch cały balast mieszczańskich treści i pokazać związek ze sprawami toczącymi się w opowieści. Oto dominujące zadania [...] Ten sam zespół przedmiotów ma z jednej strony tworzyć określone mieszkanie, z maksymalnym ładunkiem treściowym zawartym w każdym przedmiocie, z drugiej służyć do odtwarzania czy też sugerowania miejsca akcji opowieści"."

Jak na lata pięćdziesiąte była to całkowicie nowoczesna koncepcja funkcjonowania dwóch rzeczywistości, zestrojonych w jednym obrazie plastycznym: podwójna perspektywa, która współcześnie stała się podstawą większości działań w obrębie tak zwanego „teatru przedmiotów".

Przedmioty interesowały polskich plastyków i reżyserów jako symbole, jako synekdochy, które potrafiły zastąpić całą postać

The designers working in the Polish puppet theatre at first continued to produce the typical puppet world of papier mache, cloth and wood even when the miniature puppets were replaced by actors wearing stylized masks (principally at the Cracow artists' theatre "Groteska"). The homogeneous papier mache scenography was unaffected by the presence of humans who were usually as alien an element as Gulliver in the land of the Lilliputians and as the Great Ivan among the dwarf brothers who were condemned to death for their class affiliation, or even as the puppeteer Jean who presented the play *Guignol in Trouble* (*Guignol w tarapatach*).

But the human presence among the puppets deserves special attention for it represented an infringement on the proportion and in consequence introduced into the plastic scene elements of surrealism, a metaphor or a factor that theatricalized the events. The problem of proportion among the participants in the presented world absorbed to a large degree the attention of Jan Wilkowski and Adam Kilian of the Teatr "Lalka", the place of origin of productions that employed for stage effect the internal picture frame, the symbolism of the figure's dimensions and the film perspective. That theatre is also the place of origin of figures devised for the intimate space of the theatre and the street parade. In the last case, they did not disappear even against the background of Warsaw's Palace of Culture and Science. Coming many years before the concepts originated by Peter Schumann, Wilkowski's and Kilian's ideas were, as is usually the case in Poland, only a fleeting impermanent phenomenon.

There were many real poets among the puppeteers and puppet artists who proposed a new vision of the theatre and who even managed to realize it. But their efforts were greeted with total silence by their colleagues. Consequently, not many of their ideas were taken up and continued. Only the most persevering did not submit to the plaster and cardboard dominating Golem.

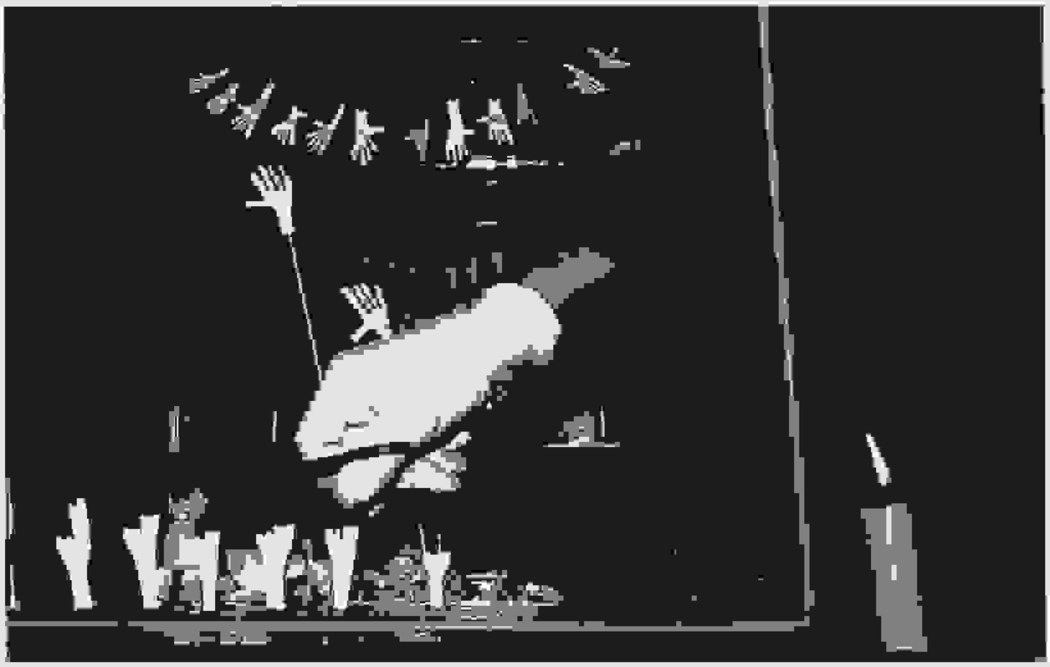
With the cooperation of Ali Bunsch, the scenographer, Henryk Ryl produced his own play, *Sambo and the Lion* (*Sambo i lew*) at the "Arlekin" Theatre in 1950. The sentimental play on a subject, taken from the famous story of *Uncle Tom's Cabin* may not deserve more than passing mention in the theatre chronicle but the concept for the design, though ideologically correct, went far beyond the current style. The principle behind the concept was laid out by the producers of the play. The idea was:

"To bring to life a 19th century lithograph, to compel it to action, to have a master of ceremonies assist it, who will in the form of a narrative reveal to the audience the links of the past with the present times. But perhaps the painting on the wall and the room will also say something on the subject. Yes, to coax the puppet characters out of the painting and take them inside the house, to bring to the surface the whole ballast of bourgeois

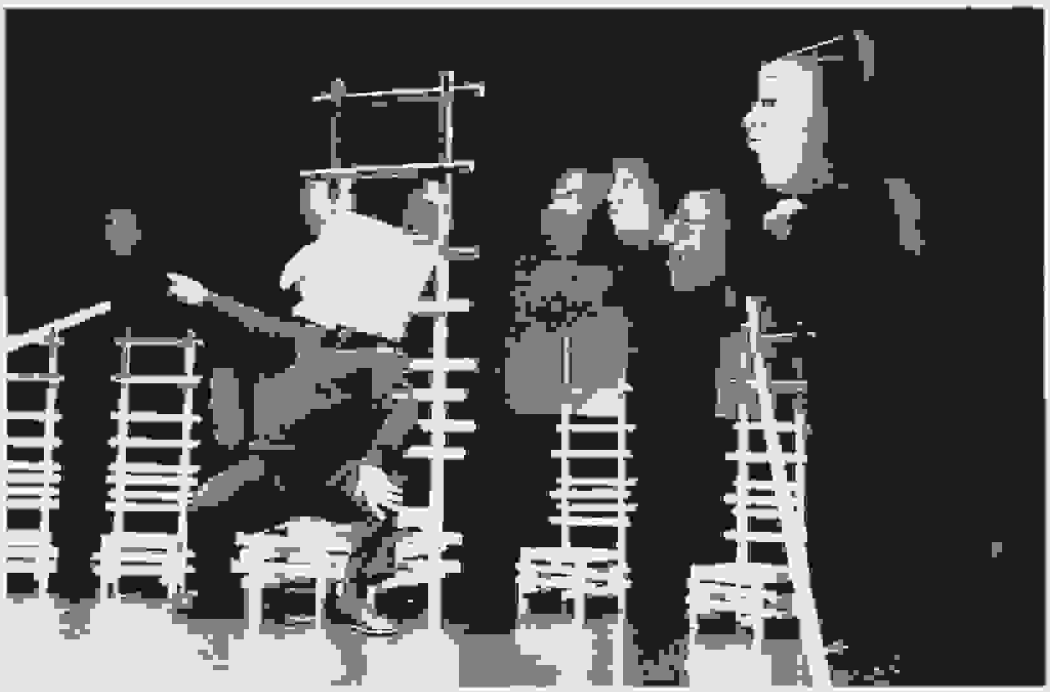


Wiesław Jurkowski
„Nim zapieje trzeci kur", Szukszyna/"Before the Third Cock Crows" by Szukszyn
reż./dir. Krzysztof Rau
(Białostocki Teatr Lalek 1983)

Grzegorz Kwieciński,
Teatr Ognia i Papieru/
Theatre of Fire and Paper



fot. Piotr Surmaczyński



Andrzej Łabiniec
„Bajki nie tylko o smoku" Iredyńskiego/"Tales Not Only About the Dragon"
by Iredyński,
reż. dr. Aleksander Antończak
(Teatr Lalek „Banialuka"
Bielsko-Biała 1994)

sceniczną. Wystarczy przypomnieć intermedia z *Guignola w tarapatach*, w których cała galeria bucików, butów i buciorów odegrała ludzką komedię na miarę walki klas. Wystarczy pamiętać o popularnej w swoim czasie opowieści o *Młynku do kawy* K.I. Gałczyńskiego, w którym, jak u Andersena, działała cała grupa upersonifikowanych przedmiotów.

Niektórzy scenografowie, jak Stanisław Fijałkowski (wraz z Henrykiem Rylem, 1959), uprzedmiotowili wszystkie niemal postaci, z których w pamięci pozostał Policjant: czapka na wysokim kiju płacząca wacianymi łzami. I jeszcze „przedmiotowe" sztuki Zbigniewa Wojciechowskiego, z których prawdziwą karierę zrobiła *Która godzina?* (1964). I jeszcze wiele, wiele innych. Na kilkanaście lat przed rozkwitem „teatru przedmiotów" na Zachodzie.

Polskie przedmioty wycofały się w zacisze murów uczelni teatralnych, gdzie adepci lalkarstwa w dziesiątkach ćwiczeń i „przedmiotowych monografii" uczą się „realizmu magicznego" do zastosowania w „klasycznej" jawajce lub kukiełce.

Przedmioty w rozumieniu polskich scenografów, i słusznie, oznaczały także materiał, oczywiście rozpoznawalny jako taki w swoim teatralnym, upersonifikowanym kształcie. O ile dobrze pamiętam pierwsze doświadczenia w tym zakresie podjął Marian Stańczak w *Pasterecczce i kominiarczyku* według Andersena w Teatrze „Baj" w Warszawie (1957) ze wspaniałymi figurkami, zabawkami i niezwykłymi „Straszkami", pospawanymi z metalowych odpadów.

contents and show the relationship between the issues taking place in the story. That is the overriding purpose... The same group of objects is intended, on the one hand, to create a specific home with maximum contents found in every object and, on the other hand, to represent or suggest the place of action of the story".

At its time, in the fifties, the concept of two realities interacting in harmony in one setting was wholly modern. It offered a double perspective which has now become the basis of the majority of works done within the framework of the so-called theatre of objects.

Polish artists and directors were interested in objects as symbols, as a synechdoche which could replace the entire stage character. Mention need only be made of the interludes in *Guignol in Trouble* where a whole gallery of shoes, boots and clodhoppers acted out the human comedy on the scale of a class struggle. Mention need only be made of the one time popular *Coffee Mill (Młynek do kawy)* by K. I. Gałczynski where, as in Andersen's tales, a whole group of personified objects took part in the action.

Some scenographers, like Stanisaw Fijałkowski (together with Henryk Ryl, 1959) objectified nearly all the characters. Most memorable was the police officer: a cap on a stick weeping cotton tears. There were also Zbigniew Wojciechowski's objectified plays, among which *What Time Is It? (Która godzina?)* became a hit in 1964. There were many many more several years before "the theatre of the object" flourished in the West.

Adam Kilian na pewien okres zakochał się w wiklinie, którą przysposabiał do funkcji postaci scenicznych, korzystając z pomocy specjalisty, który wyplatał mu lalki, maski i wiklinowe kaptury, zdolne ukryć w środku całego aktora-animatora, jak to widzieliśmy w *Zaklętym rumaku* według B. Leśmiana (1960). Zenobiusz Strzelecki w *Carze Maksymilianie* w teatrze w Rzeszowie (1974) stworzył postaci z drewnianych chochli i łyżek, charakteryzując je zaledwie odpowiednio do ich roli.

Jedynym polskim artystą, który zdecydował się uprawiać osobisty „teatr materiału" jest Grzegorz Kwieciński z jego Teatrem Ognia i Papieru, który w większym stopniu zwrócił uwagę krytyków sztuki niż krytyków teatru. Pisał o nim Ireneusz Kamiński:

„Cały ruch sceniczny zależy właściwie od decyzji autora-aktora, który manipulując sznurkami czy nitkami, wydaje polecenia przyczepionym do tych przewodów figurkom z papieru. Jego siła zostaje jednak ograniczona, a w pewnym momencie kompletnie obezwładniona, kiedy na scenę wkracza ogień, który przesuwa, unosi do góry, skręca, łamie, zwęgla i rozrzuca «aktorów» w sposób umykający kontroli. Człowiek wzniecił ten płomień, ale nie panuje nad nim, staje się tylko świadkiem wielkiej niszczycielskiej kreacji..."[3]

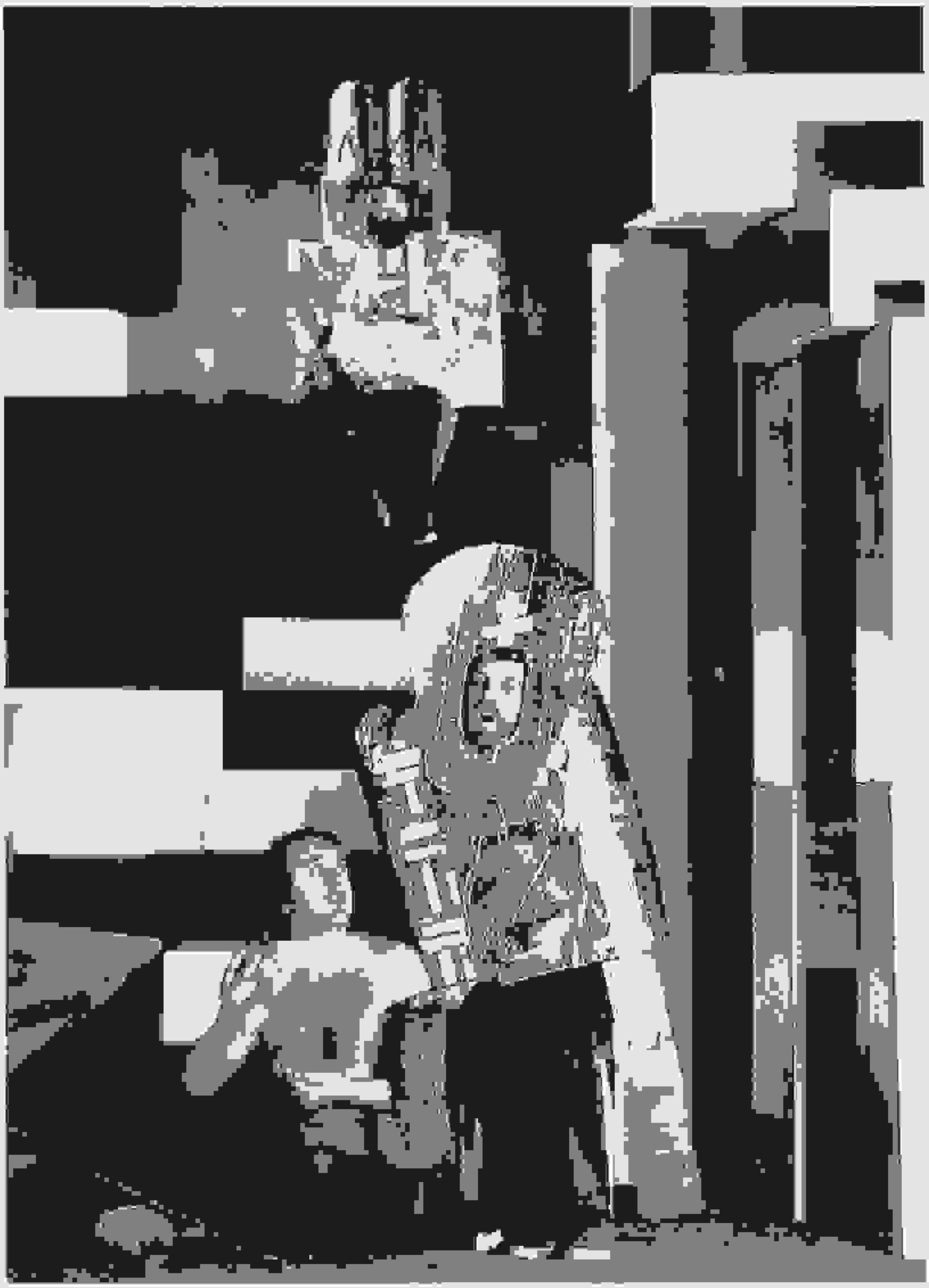
Widzialna obecność materiału w dekoracji czy w postaci scenicznej (lalce) była niezwykle droga Leokadii Serafinowicz.

Today, in the seclusion of the theatre schools apprentices of puppetry in dozens of exercises with objects learn the principles of the "magic realism" in order to apply it later while manipulating their hand and rod puppets.

Polish scenographers recognized objects, and rightly so, as material also which was recognizable as such in its personified stage form. If I remember correctly, experiments in the area were undertaken by Marian Stańczak in his *Shepherdess and the Chimney Sweep* (*Pasterka i kominiarczyk*) after a tale by Andersen, produced at the "Baj" Theatre of Warsaw in 1957 with the marvelous figures, toys and unusual "scarecrows" soldered from metal scraps.

Adam Kilian fell in love with wicker for a certain period which he adapted to the stage characters. He used the services of a specialist who wove the wicker into puppets, masks and hoods that could cover the whole figure of the actor manipulator, as illustrated by the *Magic Steed* (*Zaklęty rumak*), after B. Leśmian, in 1960. In the *Tzar Maximilian* (*Car Maksymilian*), produced at Rzeszów's theatre in 1974, Zenobiusz Strzelecki created the figures out of wooden ladles and spoons, scarcely characterizing them appropriately for their roles.

The only Polish artist who resolved to pursue his own personal idea of a "theatre of materials", is Grzegorz Kwieciński of



Jan Bardyszak „Baśń o pięciu braciach" Obrazcowa i Preobrażeńskiego/ "Tale of the Five Brothers" by Obrazcov and Preobrazenski, reż./dir. Wojciech Wieczorkiewicz (Teatr Lalki i Aktora „Marcinek", Poznań 1967)

fot. Adam Bernard



Jan Zieliński
„Najdzielniejszy z rycerzy Szalburg-Zarembiny"
"The Bravest Knight" by Szalburg-Zarembina
(Teatr Lalek „Tęcza" Słupsk 1993)

Nałożenie srebra parzenic na podhalańską chatę, umieszczenie nutek na papierowej makiecie siedemnastowiecznego zamku, wykorzystania spękanych kłód drewna jako materiału wyjściowego do przywołania do życia społeczności Polan (*Wanda* C.K. Norwida, 1970). Tę metodę pracy nad *Wandą* uściśliła Ewa Piotrowska:

„Gra tu rolę także faktura budulca, jego naturalny charakter, kolor. Starcy zrobieni są ze starych, podpróchniałych kawałków, dziewki z młodego, jędrnego, błyszczącego drewna. Zderzone jest to z blaszaną niemczyzną. Szata Rytygiera to w projekcie płat blachy z wyrytymi twarzami jego wojów. Akcja rozgrywa się na tle płótna kulis, na których wypisano powiększone rękopisy utworu".

Serafinowicz należała do tych artystów, którzy konsekwentnie tworzyli własny świat teatru. Była także reżyserem i aktorką. Znała wszystkie aspekty profesji i umiała im sprostać w sposób twórczy. Była niezrównana w swej inwencji kreowania przestrzeni scenicznej. Wypróbowała wszystkie możliwości sceny pudełkowej, sceny w kształcie okręgu, jak też sceny otwartej z uczestnictwem publiczności. Każda jej decyzja plastyczna służyła interpretacji sztuki. Nie była dekoratorem – była artystą teatru.

Zamknięcie przesłania dzieła scenicznego w funkcjach i przemianach przestrzeni scenicznej jest czynnością najbardziej nęcącą współczesnego scenografa. W ten sposób staje się on równorzędnym partnerem reżysera i aktora, otwierając sobie drogę ku teatrowi plastycznemu. Myśl tę odnajdujemy w the Teatr Ognia i Papieru (Theatre of Fire and Paper). His work attracted the attention of art critics more than it did the dramatic critics. Ireneusz Kamiński wrote about him:

"The action on stage depends on the decisions of the author-actor, who manipulates the strings and ropes issuing orders to the paper figures attached to these lines. However, his power is restricted and, at some moments, completely disabled when fire enters the stage as it pushes, raises, twists, breaks, chars and scatters the actors in a way that escapes all control. The person who lit the fire does not control it. All he can do is become a witness of the great work of destruction".

The visible presence of material in the decor and in the stage figure (puppet) was much favoured by Leokadia Serafinowicz. What she did was affixing the silver design of the parzenica (a mountain folk embroidery design) on a Tatra foothill cottage, painting musical notes on the paper model of a 17th century castle, bringing to life the Polans (in *Wanda* by C. K. Norwid, 1970), carved out of stumps of wood that she used as her material. The method of work in *Wanda* was detailed by Ewa Piotrowska.

"The texture of the building material, its natural character and colour, play a role here. The old men are made of old rotting pieces of wood, the wholesome peasant girls are made of sound and sleek young wood. This is contrasted with the tin Germans. Rytygier's cloak is a sheet of tin with the faces of his warriors etched in it. The action takes place against the cloth of the wings with the enlarged manuscripts of the work written upon them".

twórczości Leszka Mądzika, ale także w pracach Jana Berdyszaka, który traktuje teatr jako poznawanie rzeczywistości.

„Obserwując wysiłki poznawcze i doświadczenia artystyczne można stwierdzić, że poznanie rzeczywistości jest rodzajem projektowania, a właściwie każdorazowo projektem, który zostaje jakby ponownie umieszczony w samej rzeczywistości i jest tej rzeczywistości aspektem odbioru i rozumienia.

Trzeba więc radykalnie uzmysławiać sobie, że to rzeczywistość istniejąca jest każdorazowo i niewyczerpywalnie dla nas projektem. Rzeczywistość traktowana JAKO PROJEKT immanentny jest nierozdzielnie związana z jej sytuacjami".[5]

Intelektualizm Berdyszaka i jego osobna teoria sztuki, w tym sztuki plastycznej w teatrze, nie obciążyły negatywnie jego praktyki scenicznej. Wręcz odwrotnie, dodały jej specjalnego blasku. Tym bardziej, że jego analizy prowadziły go zazwyczaj do dynamicznych rozwiązań jak na przykład zapadanie się sfer świata (poziomych płaszczyzn przestrzeni) w wyniku atomowej apokalipsy w *Rozmowie z własną nogą* Anny Świrszczyńskiej.

Nowe pokolenie scenografów podążało tą samą drogą, poszukując w teatrze już to samorealizacji plastycznej w płaszczyźnie malarstwa czy rzeźby, już to w projektowaniu własnej wizji teatru. Wciąż żywa pozostaje koncepcja teatru plastycznego, czerpiącego impulsy z teorii awangardy plastycznej z początków wieku, która tolerowała aktora w widowisku o tyle, o ile zgadzał się być „plamą" lub jakimś innym fragmentem kompozycji.

Echa tych poglądów odnajdujemy w słowach Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, która we Wrocławskim Teatrze Lalek wespół z Wiesławem Hejno stworzyła wiele własnych wizji rzeczywistości, inspirowanych literaturą o motywach egzystencjalnych i eschatologicznych:

„Aktor jest tworzywem plastycznym w teatrze dramatycznym. Natomiast w teatrze lalek uruchomia przestrzeń i formy, które ja jako scenograf w sobie tworzę. Myślę, że aktor w teatrze lalek powinien mieć ogromną wyobraźnię, również właśnie wyobraźnię plastyczną. Aktor uruchomia formę, musi tę formę przeżyć, musi ją czuć. To bardzo trudne zadanie. I tym się właśnie różni aktor teatru lalek od aktora dramatycznego. Dlatego z ogromną niechęcią odnoszę się do żywego planu w teatrze lalek, niechętnie projektuję scenografię do tego typu przedstawień i nie podobają mi się te moje scenografie. Uciekam wtedy do specyficznego rodzaju deformacji, ale nie deformacji ciała aktora, bo jest to nieciekawe i jakieś sztuczne. Nie na tym polega budowanie formy w teatrze lalek. Ten zresztą nie powinien nazywać się teatrem lalek, ale teatrem form".[6]

I brzmi to jak interesujący program bliski twórczości Kantora i Mądzika, z tym że jak dotychczas autorka wypowiedzi pozostawała z konieczności w służbie literackiego tekstu i reżyserskich koncepcji. W podobnej sytuacji znajdują się inni scenografowie. Z jednej strony marzą o indywidualnej „własnej" wypowiedzi artystycznej, z drugiej strony zgodnie ze strukturą naszego teatru – teatru instytucji – są uzależnieni od upodobań reżysera. Co nie zawsze jest złym układem.

Jeśli cofniemy się o kilkanaście lat, zauważymy z łatwością istnienie tandemów twórczych składających się z reżysera i scenografa, którzy znaleźli wspólne cele: Wilkowski i Kilian, Gołębska i Bunsch, Jaremowa i Mikulski, Wieczorkiewicz i Serafinowicz. Dziś z wyjątkiem Hejny i Mydlarskiej-Kowal nie dostrzegamy takiej tendencji. Zapewne, czasy są trudniejsze i troska o łatanie budżetu odsuwa na plan dalszy myśli o idealnym zestrojeniu wysiłku twórczego, dobrze rozumiejących się artystów.

Wątpię jednak, czy „trudniejsze czasy" mogą objaśnić wszystkie aspekty niewątpliwego kurczenia się środowiska plastycznego, związanego z teatrem lalek. Zapewne, ważną rolę odgrywa tu także utrwalona przez lata struktura przedstawień dla dzieci jak również dominacja reżysera jako „pierwszego po Bogu", a może nawet samego Najwyższego w naszym teatrze. W moim przekonaniu „trudne czasy" zachęcają do poszukiwania partnerów.

---

1. Tadeusz Sowicki, *Nos Ochmistrzyni i inne problemy plastyczne „Dwunastu Miesięcy"*, „Teatr Lalek" 1950, nr 2–3, s. 24.
2. Ali Bunsch – Henryk Ryl, *Jak zrealizowaliśmy sztukę „Sambo i lew"* „Teatr Lalek" 1950, nr 2–3, s. 116.
3. Ireneusz Kamiński, *Teatr Ognia i Papieru*, „Projekt" 1/1984.
4. Ewa Piotrowska, w: *Teatr Lalek Leokadii Serafinowicz*, Poznań 1986, s. 19.
5. Jan Berdyszak, *Pytanie o teatr projektami i sytuacjami*, „Teatr Lalek" 1986, nr 2, s. 12.
6. Rozmowy, *Chcę mieć swój własny świat* (Rozmowa Jadwigi Mydlarskiej-Kowal z Aleksandrem Maksymiakiem), „Teatr Lalek" 1988, nr 1–2, s. 31

Serafinowicz belonged to those artists who continued to create their own theatre with unswerving consistency. She was also a director and actress. She knew all aspects of the profession and knew how to come to grips with it creatively. She was without peer in the wealth of ideas with which she created the stage area. She tested every potential of the box stage, the theatre-in-the-round, as well as the open stage with audience participation. Every decision she made contributed to the interpretation of the play. She was not a decorator. She was a theatre artist.

The contemporary scenographer is most attentive to the demands to encapsulate the message of the stage work in the functions and changes of the stage area. In this sense he became an equal partner of the director and the actor blazing the way to a fine arts theatre. We find that idea in the creative work of Leszek Mądzik as well as in the work of Jan Berdyszak who treats theatre as a means for discovering reality.

"Observing the cognitive efforts and artistic experiments we can assume that a study of reality is a form of projection, that each time it is actually a project, which seems to be placed in reality itself once again.

We must realize radically that the existing reality is each time an inexhaustible project for us. Reality treated as an immanent project is inseparably united with its situations."

Berdyszak's intellectualism and his separate theory of art, including the fine arts in the theatre, did not have a negative effect on his work in the theatre. On the contrary, it has imparted a certain lustre to it, particurarly as his analyses usually led to dynamic results, such as the sinking of the spheres of the world (horizontal expanses of space) caused by a nuclear apocalipse in *A Conversation with my Leg* (*Rozmowa z własną nogą*) by Anna Świrszczyńska.

The new generation of scenographers has taken the same road as they seek to realize themselves as artists in the theatre, in the area of painting and sculpture, and to develop their own vision of the theatre. Still alive is the concept of the fine arts theatre that takes its impulse from the turn of the century avant-gard in art which tolerated an actor in the performance in so far as he agreed to be the spot of colour of the composition.

We find an echo of these views in the words of Jadwiga Mydlarska-Kowal who, working at Wrocław's Teatr Lalek together with Wiesaw Hejno, created her own vision of reality inspired by a literature with existential and eschatological themes...

"The actor in drama theatre is a material to be composed. In the puppet theatre, however, he animates the space and the form which I, as the scenographer, create in myself. I believe that an actor in a puppet theatre should have a rich imagination, also a fine art imagination. An actor who puts a form in motion must experience, must feel that form. That is a very difficult thing to do. That too is what distiguishes the actor of the puppet theatre from the actor of a dramatic theatre. That is why I very reluctantly approach the living actor in the puppet theatre. I do not willingly design stage sets for that type of production and I do not like my designs. I take recourse to do a specific kind of deformation although I do not distort the body of the actor. That is not interesting. It is artificial somehow. That is not the way to develop form in the puppet theatre. Furthermore it should not be called a puppet theatre but a theatre of forms."

It sounds like a very interesting program that closely proximates the creative work of Kantor and Mądzik. However, the author of the above statement remains of necessity in the service of the literary texts and of the concepts of the director. Other scenographers are in a similar situation. On the one hand, they dream of developing their own individual artistic language while, on the other hand, because of the structure of the Polish theatre, theatre as an institution, they must submit to the taste of the director. That is not always a bad arrangement.

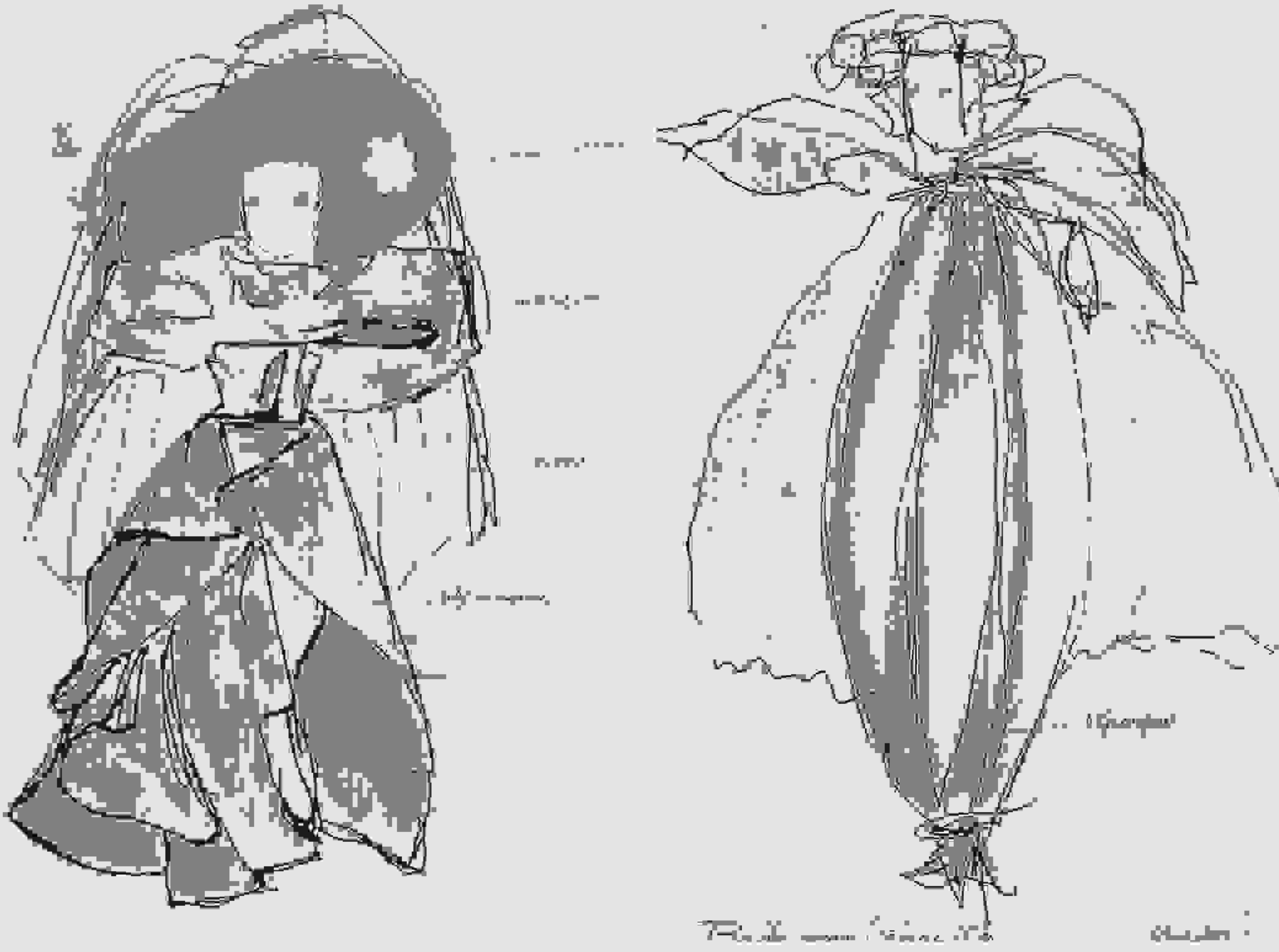
If we look back several years, we readilly observe tandams of directors and scenographers who had a common goal, such as: Wilkowski and Kilian, Gołębska and Bunsch, Jaremowa and Mikulski, Wieczorkiewicz and Serafinowicz. With the exception of Hejno and Mydlarska-Kowal we do not observe such a tendency today. True, these are hard times and with priority given to concerns for mending the budget, thought of an ideal harmony in the creative effort of two artists who uderstand each other is relegated to the background.

I doubt that the hard times can explain all the aspects of the visibly diminishing circle of artists working in the puppet theatre. Quite obviously, an equally important reason is the structure of productions for children as well as the dominant role played by the director, "the first after God", or perhaps the Almighty, in the Polish theatre. It is my conviction that hard times encourage a search for partners.

WŚRÓD LALEK LEOKADII SERAFINOWICZ

Marta Karasińska

Among the Puppets of Leokadia Serafinowicz



„Bajki pana Perraulta” Januszewskiej; "Mr Perrault's Tales" by Januszewska: Wróżki/Fairies (Teatr Dzieci Zagłębia, Będzin 1995)

Podejmując się syntetycznego omówienia twórczości scenograficznej Leokadii Serafinowicz stajemy nieco bezradni wobec bogactwa jej sztuki oraz mnogości stosowanych przez nią stylistyk i technik plastycznych. Wobec dzieła, którego nie sposób zamknąć w jednobrzmiącej ocenie, dzieła bez którego polski teatr lalek miałby całkiem inne oblicze.

Kiedy Serafinowicz obejmowała dyrekcję poznańskiego „Marcinka”, rodzime lalkarstwo w większości wypadków tkwiło nadal w ciasnych konwencjach scenicznego realizmu. Zapowiedzią przełomu w utrwalonej formule przedstawień, dokonanym przez artystkę jeszcze w Bielsku-Białej, była rezygnacja z naturalistycznego traktowania lalki na rzecz przetwarzającej ją stylizacji. Tytułowy bohater *Profesora Serduszko* Dominiki (1950) jak i kukiełki z przygotowanego rok później w Poznaniu, już dla widzów dorosłych, *Balu u profesora Bączyńskiego* K. I. Gałczyńskiego

Any effort to give a synthesis of the scenographic work of Leokadia Serafinowicz is baffled by the prolific artistic output and the profusion of styles and design techniques. We are confronted by an opus which does not submit to any unequivocal assessment but without which the Polish puppet theatre would look entirely different today.

At the time Serafinowicz assumed the position of managing director of Poznań's Marcinek, the native puppet art worked, for the most part, within the narrow confines of stage realism. A breakthrough in the established formula of production by the artist was made when she was still in Bielsko-Biała. Breaking with the naturalistic treatment, she chose to rework it by the method of stylisation. The title hero of *Professor Serduszko* by Dominika (1950), as well as the puppets designed a year later in Poznań, this time for the adult audience, for the *Ball of Professor Bączyń-*

poddani zostali zaburzającemu naturalne proporcje przekształceniu. Karykaturalnie duże głowy i maleńkie korpusy dawały możliwość wyostrzającego, groteskowego i jednocześnie charakteryzującego sposobu prezentowania postaci scenicznej. Pierwszy okres działalności scenograficznej Serafinowicz wyróżnia się właśnie tendencją do projektowania lalek „z kluczem". Wykorzystywane w *Łaźni* W. Majakowskiego (1967) kukły formułują poprzez swój kształt plastyczny ocenę prezentowanych na scenie zjawisk społecznych. Wykonana z balonika głowa Naczdyrdupsa nadyma się w czasie przemówienia, Mezaliansowa ginie w kokocich piórkach, a wokół kłębią się, przypominający worki z ziemniakami, petenci. Z czasem lalkę zdeformowaną zastępuje na scenie animowana rzeźba. W Norwidowskiej *Wandzie* (1970) występują na scenie siermiężne drewniane pałuby, w *Janosiku* K. Miłobędzkiej (1975) towarzyszą aktorom stylizowane rzeźby góralskie. W *Hefajstosie* A. Świrszczyńskiej (1971) aktorzy animują niesione przed sobą hieratyczne posągi olimpijskich bogów i herosów. Rola teatralnej lalki w twórczości Serafinowicz nigdy nie ogranicza się jedynie do rozgrywającego fabułę bohatera, na ogół staje się ona nośnikiem głębszych znaczeń. Nie tylko za sprawą swego kształtu czy barwy, ale nade wszystko poprzez rodzaj zastosowanego do jej wykonania tworzywa, zawsze „organicznie" związanego z plastyczną projekcją kreacji przestrzennej.

Ważnym materiałem plastycznym stawało się niejednokrotnie w omawianej twórczości ludzkie ciało. Wyolbrzymiony biust bohaterki i obcisłe trykoty zaprojektowane w *Tygrysku* H. Januszewskiej (1961) spotkały się z zarzutem wprowadzania do teatru dla dzieci śmiałych treści erotycznych. Jednak celem artystki nigdy nie było izolowane eksponowanie ludzkiej fizyczności. Nagi tors grającego w „żywym planie", symbolizującego siłę, Janosika kontrastował z filigranowością bohaterów lalkowych. Zarysowane pod przylegającym kostiumem ciało traciło swój zmysłowy wymiar zestawione z wyolbrzymioną maską. Aktor i znak plastyczny. Naturalność i sztuczność. Ciągły przedmiot fascynacji Serafinowicz.

Obok lalki, animowanego przedmiotu, aktora pojawia się na scenie jeden jeszcze bohater. Jest nim ożywione tworzywo. Powstałe z plątaniny drutu i nieforemnych brył styropianu ptaki z *Bałwankowej bajki* J. Wilkowskiego (1963) przypominają swą linią pierwsze dziecięce rysowanki. Zderzenie w *Wandzie* miękkiego, spękanego, oddającego grymas twarzy drewna, w którym wyrzeźbiono sylwety Polan, z ostrymi blaszanymi postaciami Germanów buduje dodatkowy klimat przedstawionego w dramacie konfliktu. W *Słowiku* J. Ratajczaka (1965) konfrontującym sztukę Dalekiego Wschodu i współczesny teatr europejski skojarzone zostają naturalne materiały chińskie (jedwabie, bambus) z przedmiotami wykonanymi z plastiku. Przeciwstawianie tworzyw, kontrastowanie ich faktury wzbogaca tekst literacki o nowe, pozasłowne znaczenia.

Przestrzeń sceniczną traktowała zawsze Serafinowicz jako samoistną wartość estetyczną i semantyczną, nie podlegającą zasadzie naśladownictwa czy prawdopodobieństwa. Była nie tyle miejscem akcji, tłem dla rozgrywanych wydarzeń, ile pełnoprawnym elementem przedstawienia. I podobnie jak działające w jej obrębie postacie niosła ze sobą własne sensy. W *Łaźni* centralne miejsce akcji wyznacza konstrukcja cylindryczna, podkreślająca nieprzerwaną absurdalność toczących się na niej wydarzeń. Przedstawienie *To jest Polska* (1964) rozgrywa się w ujętym w płaski kadr konturze mapy. *Wanda* oprawiona zostaje drewnianym obramowaniem prasłowiańskiego podgrodzia. Wielofunkcyjną rolę pełni zapożyczona do *Lajkonika* M. Kownackiej (1967) konstrukcja krakowskiej szopki. W *Czy Pacydło to straszydło* (1972) Dominiki postaci dramatu wysypują się z tworzącego teren gry pudełka do robótek. W niektórych realizacjach dąży Serafinowicz do kształtowania nowych granic przestrzeni. W *Teatrze Pietruszki* (1967) różnicuje pudło sceny rozgrywając w nim symultanicznie mini przedstawienia. W *Słowiku* sytuuje miejsce akcji scenicznej na terenie widowni, zacierając bariery między dziełem i jego odbiorcą. Niekiedy przestrzeń zyskiwała szczególny rodzaj niezależności, stawała się konstrukcją „samozwrotną". Nie udając niczego, akcentowała swój architektoniczny charakter. Była po prostu pudłem sceny, dynamizowanym rytmem zapełniających ją płaszczyzn czy brył. Serafinowicz komponowała ją z nieskomplikowanych figur geometrycznych, zmieniających swe funkcje parasoli, wyznaczała jej granice drewnianą palisadą, płachtą materiału, ożywiała światłem i zmieniającą się barwą. Opera *O Kasi, co gąski zgubiła* M. Kownackiej (1967) korzysta z przypomi-

ski (*Bal u profesora Bączyńskiego*) by K. I. Gałczyński, were subjected to a transformation that shattered the natural proportions. With the disproportionately large heads and small bodies it was possible to employ a method that gave a sharp, grotesque image and that at the same time characterized the stage figures. The first period of her activity as stage designer was distinguished by her tendency to produce puppets "with a key". The plastic shapes of the puppets in Vladymir Mayakowski's *The Bath* (1967) represented the social phenomena presented on stage. The head of Nachdirdups made of a balloon became bloated during his speech. Misalliance was smothered in a feathery boa of a cocotte while the clients milling around them resembled sacks of potatoes. Later the deformed puppets were replaced by animated sculptures. In Norwid's *Wanda* (1970) coarse wooden stumps appear on stage and in K. Miłobędzka's *Janosik* (1975) stylized mountaineer sculptures mingle with the actors. In A. Świrszczyńska's *Hephaestos* (1971) actors manipulated the hieratic statues of Olympian gods and heros that they carried before them. The stage puppets designed by Serafinowicz were never restricted to the role of the characters in a story but usually conveyed deeper meaning, not only by virtue of their form and colour but principally through the medium of the material of which the puppets were made, always organically related to the design of the stage set.

An important material in the work described here was frequently the human form. An oversized bust of the heroine and the close fitting tights designed for H. Januszewska's *The Little Tiger* (*Tygrysek*) in 1961 met with criticism for introducing bold erotic matter in the theatre for children. But it was never the artist's purpose to point up the physical side of people, a naked torso of an actor symbolizing strength contrasted Janosik with the fragility of the puppet characters. The body in a tight clinging costume was bereft of any sensual dimensions when topped by an oversized mask. The actor and the plastic symbol, the natural and the artificial these were the subjects that constantly fascinated Serafinowicz.

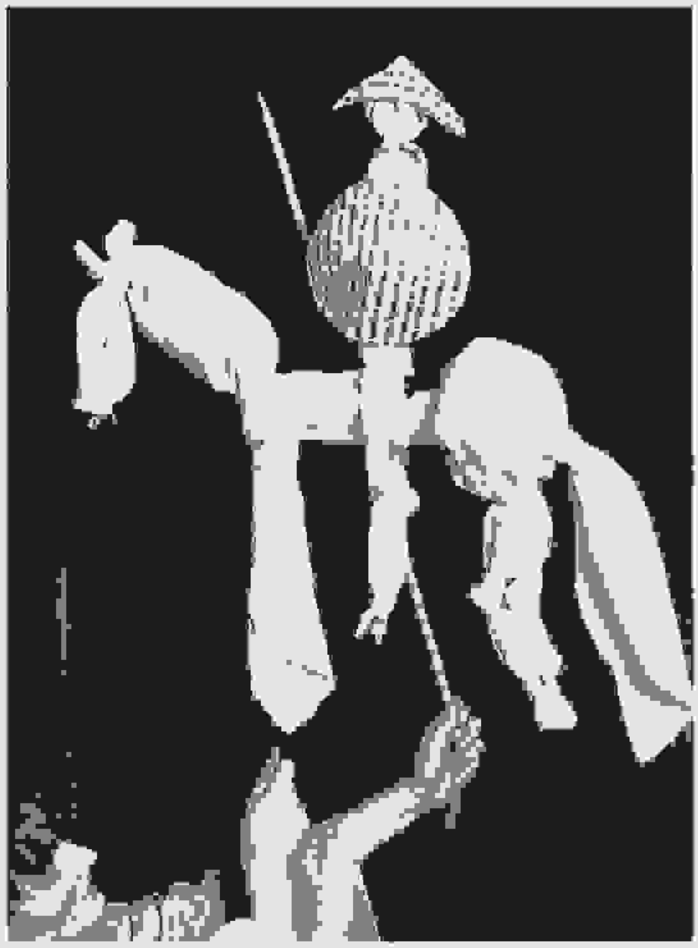
Next to the puppet, the animated objects and the actor, one other hero appeared on the stage. It was the animated material. In *The Tale of the Snowman* (*Bałwankowa bajka*) by J. Wilkowski (1963) the birds, made of a jumble of wires and ununiform pieces of styrofoam had the outline of children's drawings. In *Wanda* the soft cracked wood with a grimacing face in which the Polans were carved, contrasted with the sharp edged tin figures of the Germans thus enhancing the atmosphere of the conflict presented in the play. In Ratajczak's *The Nightingale* (*Słowik*) in 1965 the art of the Far East was contrasted with the contemporary European theatre by having the natural material of China (silk, bamboo)placed opposite objects made of plastic. This juxtaposition of materials, this contrast of textures added a new and non verbal meaning to the literary text.

Serafinowicz always treated the stage area as a self contained aesthetic and semantic quality that was not so much a place of action, a setting for the unfolding event, as it was an element of the production in its own right. And just as the character acting within its confines, it bore a meaning of its own. In *The Bath* the central place of action was defined by a cylindrical structure that underscored the absurdity of the events taking place there. The performance of *This is Poland* (*To jest Polska*) in 1964, took place on a contour map in a flat frame. *Wanda* was enclosed in the wooden frame of an Ancient Slavic suburb, while the structure borrowed from the Cracow Creche was used to perform many functions in M. Kownacka's *Lajkonik* (1967). In *Is Puttykins a Scarecrow?* (*Czy Pacydło to straszydło?*) by Dominika (1972) the characters of the play spilled out of a sewing basket that served as the area of action. In some of her productions Serafinowicz tries to create new boundaries of the stage space. In the *Theatre of Petrouchka* (*Teatr Pietruszki*) in 1967 she divided the stage into different areas where separate mini-performances took place at the same time. In *The Nightingale* she located the action in the auditorium breaking down the barrier between the performers and the audience. The stage area gained at times a singular kind of independence, its structure became a kind of feedback on itself. Not pretending to be anything else, it emphasized its architectural character. It was simply a box stage with a dynamic rhythm of planes or solids that filled it. Serafinowicz composed this area of simple geometric figures, of umbrellas that changed their function, delimiting its boundary with a wooden palisade, a sheet of fabric, animating it with light

fot. Chwalisław Zieliński



„Mały Książę" Saint-Exupery'ego/"Little Prince" by Saint-Exupery, reż./dir. Wojciech Wieczorkiewicz („Baj Pomorski", Toruń 1984)



„Co z tego wyrośnie?" Wieczorkiewicza/"What Will Grow Out of This" by Wieczorkiewicz, reż./dir. Wojciech Wieczorkiewicz (Teatr Lalek „Arlekin", Łódź 1988)

nających góry stożków. W *Hefajstosie* pojawiają się na scenie wysokie prostopadłościany. W twórczości artystki odnaleźć możemy także ślady inspiracji scenografią o rodowodzie ekspresjonistycznym – w *Kasi i krokodylu* N. Gernet i G. Jagdfeld (1962) horyzont zabudowany zostaje prostokątami imitującymi wielkie miejskie „blokowisko", bohaterowie *Królowej Śniegu* E. Szwarca (1977) przeżywają swe przygody na tle stłoczonych, ostrych w rysunku form stereometrycznych. Oszczędność w stosowaniu środków scenograficznych miała doprowadzić artystkę ku poetyce teatru ubogiego spełnionej w podjętej przez Poznański Teatr Lalki i Aktora współpracy z Krystyną Miłobędzką – autorką niezwykle interesujących i oryginalnych dramatów dla dzieci. Ten okres stanowi odrębny rozdział w twórczości Leokadii Serafinowicz. Afabularne teksty Miłobędzkiej, wykorzystujące struktury folkloru dziecięcego, odwołujące się do naturalnego kreacjonizmu dziecka i jego „instynktu zabawy" inspirowały odmienny typ poszukiwań plastycznych. W 1977 roku Serafinowicz formułuje nowy program artystyczny przyznający odbiorcy szczególny status współtwórcy przedstawienia:

„Dziecko posiada gotowość kreacyjną poety.

Wyznaczam miejsce na centrum akcji teatralnej.

Aktorom daję przedmiot służący do zawiązywania intrygi lub formowania dramatu.

To wszystko.

Na wysłany »ze sceny« impuls dziecko odpowiada własną wizją teatru dla siebie w sobie, czasem da temu świadectwo, rysując"[1]

Realizacje *Ojczyzny*, *W kole*, *Bajki o...* rezygnowały z oparcia w tradycyjnej zabudowie pudła scenicznego. Otoczeni publicznością aktorzy pozostawali sam na sam z prostym tylko rekwizytem. I ze swoim widzem zaproszonym do współuczestnictwa w spektaklu. Świat sceniczny *Ojczyzny* wznoszony jest z prostych kolorowych klocków. Akcja *W kole* rozgrywa się w wytyczonym na podłodze kredą okręgu. Dorastający bohaterowie spektaklu odziani w symboliczne stroje judoków zmagają się z życiem, z sobą. Goły parkiet zapełniony jest ruchem, ciągle zmieniającymi się układami ciał. W *Bajce o...* działania scenicz-

and iridescent colour. In the opera of *Kathy who Lost Her Goslings* (*O Kasi, co gąski zgubiła*) by M. Kownacka (1967) she used cones that resembled mountain peaks. High perpendicular walls appeared on the stage in *Hephaestos*. One may also find at times in her work the influence of expressionism as in *Kathy and the Crocodile* (*Kasia i krokodyl*) by N. Gernet and G. Jagdfeld (1962). The horizon there was made of quadrangles simulating mammoth city blocks, while the characters of *The Snow Queen* (*Królowa Śniegu*) by E. Szwarc (1977) acted out their adventures in a setting of crowded sharp edged stereometric forms. Economy in the use of scenographic measures led the artist toward the technique of the poor theatre realised in Poznań's Teatr Lalki i Aktora (The Puppet and Actor Theatre) in cooperation with Krystyna Miłobędzka, author of most interesting and original plays for children. This period constituted a separate chapter in the artistic development of Serafinowicz. Miłobędzka's non fabular texts made use of the structure of children's lore and referred to the native creativity of children and instinct for play thus prompting a search for a new kind of plastic form. In 1977 Serafinowicz formulated a new artistic program which assigned the audience the important status of participants in the creation of the production.

"The child possesses the creative readiness of a poet.

I designate the place for the centre of the stage action.

I give the actors an object that serves to set up the intrigue or to develop the drama.

That is all.

To the impulse sent "from the stage" the child responds with its own vision of the theatre – for himself – in himself – giving testimony to it at times by drawing'.[1]

In the productions of *The Fatherland*, *In the Circle*, *The Tale of a Snowman*, Serafinowicz abandoned the idea of building up the box stage with traditional sets. Surrounded by the audience the actors remained only with a prop and with their spectators who were invited to take part in the performance. The stage world of *The Fatherland* was erected of simple colour blocks. *In The Circle* the action took place in a circle drawn on the floor of

ne koncentrują się wokół tajemniczej walizki. Sięgające do tradycyjnych zabaw dziecięcych przedstawienia budują nowy typ napięć między aktorem i rekwizytem, między widzem i przedmiotem. Dziecko rozpoznając bliską mu konwencję gry podwórkowej, staje się naturalnym uczestnikiem spektaklu. „Byłam motylem" wyznaje dziewczynka po przedstawieniu *W kole*.

Istotne miejsce w twórczości Leokadii Serafinowicz zajmuje folklor. Szczególnie częstą płynącą zeń inspirację odnajdziemy w nawiązujących do rzeźby ludowej lalkach z oper: *O Kasi, co gąski zgubiła, Lajkonik* (1967), z legendy A. Świrszczyńskiej *O Popielu i Piaście* (1980), ze wspomnianej już *Wandy* czy *Janosika*. Ale echo sztuki ludowej odezwie się także w sposobie kształtowania przestrzeni – w rysunku góralskiej chałupy czy krakowskiej szopki. Formy folklorystyczne nigdy nie są prostymi zapożyczeniami. Stanowią artystyczny zaczyn, podlegają stylizacyjnym przetworzeniom. Znaczącą rolę odgrywają również dla Serafinowicz utrwalone w tradycji konwencje teatralne – teatr Pietruszki czy Guignola, sztuka Dalekiego Wschodu znów stają się przedmiotem scenicznej trawestacji, a *Nagi król* E. Szwarca (1967) przywołuje na zasadzie żartu technikę sceny kulisowej.

Postępująca na przestrzeni lat ewolucja twórczości artystki wiąże się przede wszystkim z preferowaniem różnych rodzajów materiałów plastycznych. Szczególnie ważny wydaje się długi okres fascynacji drewnem. *Lajkonik, O Kasi, co gąski zgubiła, Wanda, Janosik* reprezentują ten sam nurt zainteresowania prostym, solidnym, mającym głębokie osadzenie w polskiej kulturze, tworzywem. Późniejsze prace ilustrują zasadniczą zmianę w doborze materiału. W *Balladzie o najpiękniejszej wiosce* Moskowej (1981) wykorzystane zostają formy wiklinowe. W *Co z tego wyrośnie?* Wieczorkiewicza (1988) pojawiają się na scenie lalki powstające z wiązanych w supły pieluszek (podobną zasadę kształtowania postaci z kawałków szmatek spotkać już można było w *Paradach* J. Potockiego zrealizowanych w Zielonej Górze w 1969 roku) i uzupełniających je elementów papierowych, tak charakterystycznych dla ostatnich prac artystki.

Większość pochodzących z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych projektów scenograficznych charakteryzuje niezwykła lekkość, by nie powiedzieć kruchość. Często w budowie lalek posługuje się Serafinowicz właśnie papierem, nadającym im zwiewność, elegancję, ale jednocześnie melancholijnie podkreślającym ich nietrwałość. Bohaterowie przygotowanego w 1984 roku w toruńskim „Baju Pomorskim" *Małego Księcia* A. de Saint Exupery'ego tworzeni są ze zwijanego, nacinanego bristolu. Powstałe z pogniecionych papierowych kulek gęsi w przedstawieniu *O Skrobku, Krasnoludkach i o Sierotce Marysi* M. Konopnickiej, wraz z klasycznymi lalkami, występują na tle kartonowej dekoracji. Papier wykorzystywany jest więc także do zabudowy przestrzeni scenicznej. W sztukach M. Endego zrealizowanych w Heilbronie (*Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* 1987, *Jim Knopf und die Wilde 13* – 1988) ogromną scenę teatru dramatycznego zapełnią monumentalne formy z papieru, wśród których pojawiają się aktorzy w krępujących, marionetyzujących ich postacie papierowych kostiumach. Budowana z kartonu dekoracja pojawia się również w przygotowanym dla Theater für Kinder w Hamburgu *Lisie Przecherze* J. W. Goethego.

Naturalnym partnerem papieru zdaje się być słowo, które tym razem, wytrącone ze swej językowej semantyki, zaczyna pełnić rolę znaku plastycznego. Zainteresowanie graficznym walorem słowa nie jest w pracach scenografki niczym nowym. Pojawiło się już w wielu wcześniejszych inscenizacjach – w gazetowym horyzoncie *Balu u profesora Bączyńskiego*, w *Tygrysku, Łaźni, Guignolu w tarapatach*, w postaci ideograficznego pisma chińskiego w *Słowiku* czy w szczególnie szlachetnej realizacji jako reprodukcja, umieszczonego na płóciennym okotarowaniu, rękopisu Norwidowskiej *Wandy*. *Lis Przechera* wprowadza do dekoracji, kostiumu, a nawet maski aktorskiej gotycki tekst dramatu. Zapełnione drukiem maski, brody, wachlarze, spódnice noszą także bohaterowie wystawionego przez studentów wrocławskiej PWST *Maciusia i burzy* M. Yendta (1994). Akcja *Małego Księcia* rozgrywa się na deskach sceny zarzuconej wielkimi kartami wyrwanymi z inscenizowanej książki. W *Lodoisce* W. Bogusławskiego (1983) elementem graficznym zapełniającym białe ściany komnat i zdobiącym kostiumy lalek stały się rozpisane na pięciolinii nuty. „Papierowy" okres w twórczości Serafinowicz wiąże się z jednoznacznie określonymi

the stage with a crayon. The adolescent characters of the play, dressed in the symbolic judo costumes, were seen contending with their life and with themselves. The uncluttered floor was alive with movement, with constantly shifting body poses. In *The Tale of the Snowman* the action centred around a mysterious valise. Taking up the traditional children's games, the productions built a new type of tension between the actor and the prop, between the audience and the object. Recognizing the familiar convention of outdoor games, the child becomes a natural participant in the performance. "I was a butterfly", a little girl exclaimed after a performance of *In the Circle*.

Folklore occupies a significant place in the work of Leokadia Serafinowicz. Its influence, seen in the puppets that related to folk sculpture, can be found in the opera *Of Kathy who Lost Her Goslings, The Lajkonik* (1967), in the *Legend Of Popiel and Piast* (*O Popielu i Piaście*) by A. Świrszczyńska (1980), in *Wanda* and *Janosik* mentioned above. But there were also echoes of folk art in the method Serafinowicz employed to construct space, as in the outline of the mountain cottage and the Cracow creche. The forms of folk culture are never direct borrowing. They are an artistic leaven and undergo stylized transformation in her hands. The traditional stage conventions also play a role in the artist's work. For instance, the theatres of Petroshka and Guignol, the art of the Far East again become the subject of a stage travesty, while *The Naked King* (*Nagi król*) by E. Szwarc (1967) brings to mind, in the form of a joke, the technique of the stage with wings on the sides.

Evolving over the years, the artist's creative production reveals a marked preference for a variety of plastic materials. Most significant was the long period of her fascination with wood. *The Lajkonik, Of Kathy who Lost Her Goslings, Wanda* and *Janosik* represent her interest in this solid, simple material that is deeply rooted in Polish culture. Her later designs illustrate a fundamental change in her choice of mate rials. The figures in *The Ballad of the Most Beautiful Village* (*Ballada o najpiękniejszej wiosce*) by Moskowa (1991) were made of wicker. In *What Will Grow Out of This?* (*Co z tego wyrośnie?*) by Wieczorkiewicz (1988) the puppets that appeared on the stage were made of diapers tied into knots (a similar principle of shaping figures out of rags was applied in Potocki's *Parades* (*Parady*) produced at the Zielona Góra theatre in 1969). The rags were combined with scraps of paper, a technique that became typical of the artist's latest designs.

The striking feature of most of her stage designs of the eighties and nineties was their unusual lightness, not to say fragility. In making her puppets Serafinowicz often used paper to give them a diaphonous elegance that also emphasized their, regretfully, transient nature. In Saint Exupery's *The Little Prince*, produced at Toruń's Baj Pomorski in 1984, the figures were made of rolled and slit bristol board. In *Of Shaver, Elfs and Orphan Mary* (*O Skrobku, Krasnoludkach i Sierotce Marysi*) by M. Konopnicka, the geese made of crushed paper appeared together with classical puppets in a set made of cardboard. Thus paper was also used to build up the stage area. In the plays of H. Ende produced in Heilbron (*Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* in 1987, *Jim Knop und die Wilde 13* in 1988) the huge stage of the dramatic theatre was dominated by monumental forms made of paper and among them, cramped by the paper costumes that gave them the appearance of marionettes, were the actors. A decor made of cardboard also appeared in J. W. Goethe's *The Cunning Fox* (1982) at Theater für Kinder in Hamburg.

Word seem to have become a natural partner of paper when, displaced this time from its semantics, it began to play the role of a plastic symbol. Interest in the graphic qualities of words was not something new in stage design. It appeared much earlier as a horizon made of newspapers in *The Ball of Professor Bączyński, The Little Tiger, The Bath, Guignol in Trouble*, the ideographic Chinese writing in *The Nightingale*. Norwid's manuscript was reproduced on a linen curtain in a highly cultivated production of *Wanda*. *The Cunning Fox* introduced the Gothic text of the play in the decor, the costumes and even in the masks worn by actors. Print covered the masks, beards, the fans and the skirts worn by the characters of *Matthew and the Storm* (*Maciuś i burza*) by M. Yendt (1994) produced by the students of Wrocław's State Theatre Academy. The action of *The Little Prince* took place on a stage scattered with large pages torn out of a book, featured as part of the stage decor. Musical notes on a staff



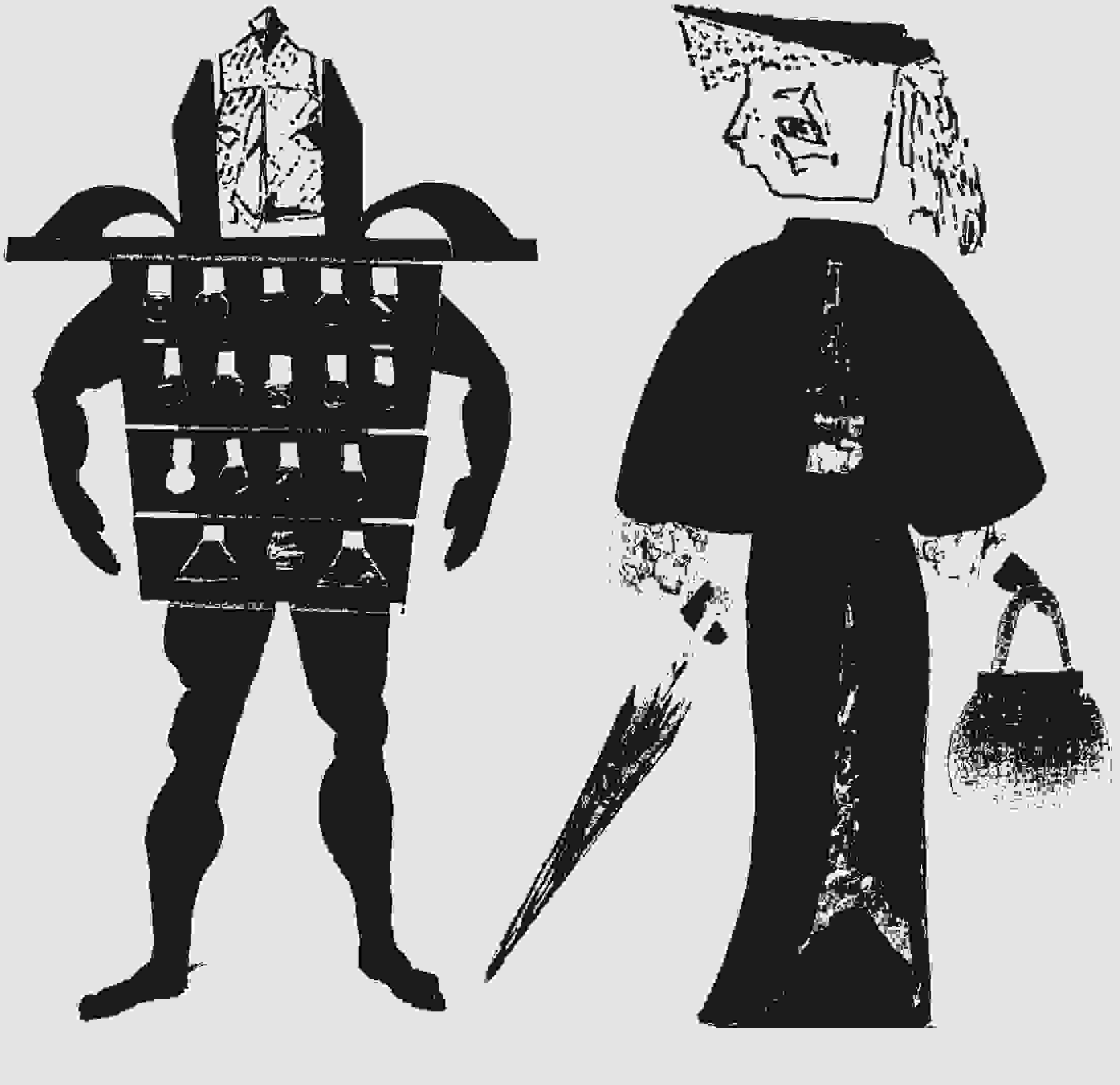
„Lajkonik" Kurczewskiego i Kownackiej/"The Lajkonik" by Kurczewski and Kownacka, reż./dir. Wojciech Wieczorkiewicz (Teatr Lalki i Aktora „Marcinek", Poznań 1969)

rozwiązaniami kolorystycznymi, to okres dominowania tonacji czarno-białej, niekiedy tylko dopełnionej wielobarwnym światłem.

Mimo imponującego bogactwa konwencji stosowanych przez Serafinowicz, we wszystkich jej projektach scenograficznych odnajdziemy ślady tej samej konsekwentnej metody pracy. Podstawowym środkiem tworzenia rzeczywistości scenicznej zdaje się być dla artystki przede wszystkim metafora. Metafora daleka, kojarząca pozornie obce sobie elementy, spajająca w nową semantyczną całość nie tylko znaki plastyczne, ale wprowadzająca nowe znaczenia na styku barwy i słowa, kształtu i brzmienia, kostiumu i ekspresji aktorskiej. Scenografia Serafinowicz nigdy nie służy jedynie ilustrowaniu działań scenicznych czy budowaniu dla nich stosownego tła. Zawsze staje się głównym składnikiem przekazu teatralnego, zawierającym podstawowe sensy przedstawiania; jest najważniejszym kluczem interpretacyjnym spektaklu. Budowaniu jej towarzyszy niezwykła logika i dyscyplina intelektualna. W żadnej z jej prac nie znajdziemy pierwiastków zbędnych. Jak w każdym dobrze „skrojonym" wierszu wyrzucenie jednego choćby elementu grozi zawaleniem tekstu. (Nie jest rzeczą przypadku, że artystka tak często w prowadzonym przez siebie teatrze odwoływała się do repertuaru poetyckiego. Realizowane na poznańskiej scenie teksty Konstantego I. Gałczyńskiego, Stanisława Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Anny Świrszczyńskiej czy Krystyny Miłobędzkiej, stwarzały szczególną szansę kreowania wielowymiarowego przekazu artystycznego.) Różnorodność znaczeń powstaje w oparciu o prostotę i swoistą elegancję w doborze środków. Myślenie metaforyczne przejawia się także poprzez skłonność do syntezy. Pozbawiony ozdobników, zawarty „między" tworzywami skrót myślowy staje się oczekującą rozwiązania szaradą. Ten teatr przemawia nie tylko do emocji widza, ale wymaga od niego nade wszystko dużej aktywności intelektualnej, deszyfrowania obszernego pola, niespójnych wydawałoby się często na pierwszy rzut oka, asocjacji. W refleksji na temat dokonań Serafinowicz współpracująca z nią przez kilka lat Krystyna Miłobędzka napisała:

became the graphic symbols that covered the white walls of chambers and that decorated the costumes of puppets in *Lodoiska* by W. Bogusławski (1983). The artist's paper period is linked with an austere colour schema dominated by black and white and relieved only occasionally by multicolored light.

Despite the imposing array of conventions applied by Serafinowicz, all her stage designs bear traces of a systematically pursued method where the metaphor seems to be the artist's basic device for creating the stage reality. The metaphor that remotely likens two seemingly disparate elements not only binds the plastic symbol into a new semantic whole but also introduces new meaning at the junction of colour and words, form and sound, costume and acting expression. The stage designs of Serafinowicz are never solely illustrations of stage action nor are they an appropriate backdrop for that action. They are always the principal component of the message and contain the basic meaning and are the key to the interpretation of the play. Buttressed by rigorous logic and intellectual discipline, none of her designs contain unnecessary elements. As in a well-made verse removal of even one element would cause the text to fall apart. (It is not by accident that the artist so frequently made use of the poetic repertoire in the theatre she headed. The works of Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Różewicz, Miron Białoszewski, Anna Świrszczyńska and Krystyna Miłobędzka produced in a Poznań theatre, offered her a unique opportunity to create a multidimensional artistic medium). The diversity of meanings arises from the simplicity and the unique elegance of the selected technique. Thinking in metaphorical terms is also evident in the tendency to synthesize. Shorn of all ornamentation, the elliptical expressions sandwiched between the materials become a charade that waits to be solved. That theatre speaks not only to the emotions of the audience, to the spectators but demands from them substantial intellectual activity, effort to decode a wide range of what at first sight seem like unrelated associations. Reflecting upon the contribution made by Serafinowicz, Krystyna Miłobędzka, who collaborated with her several years, writes:



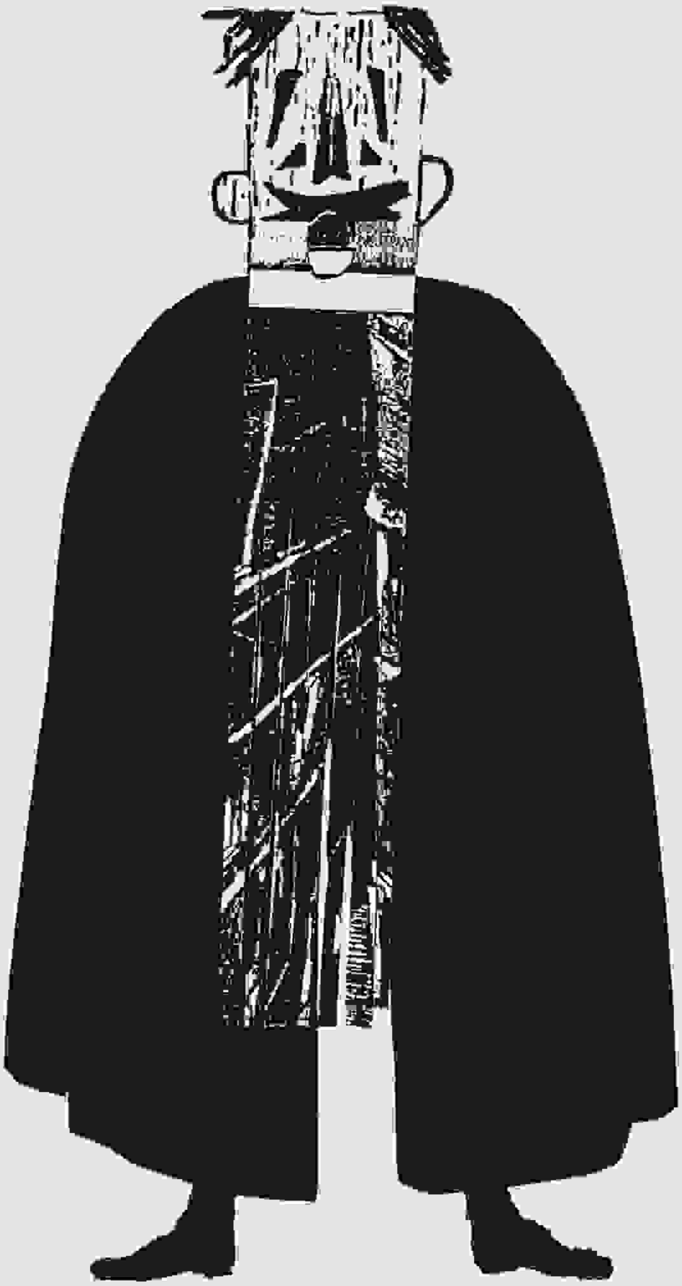
„Maciuś i burza" Yendta/"Matthew and the Storm" by Yendt (PWST/State Theatre Academy, Wrocław 1994)

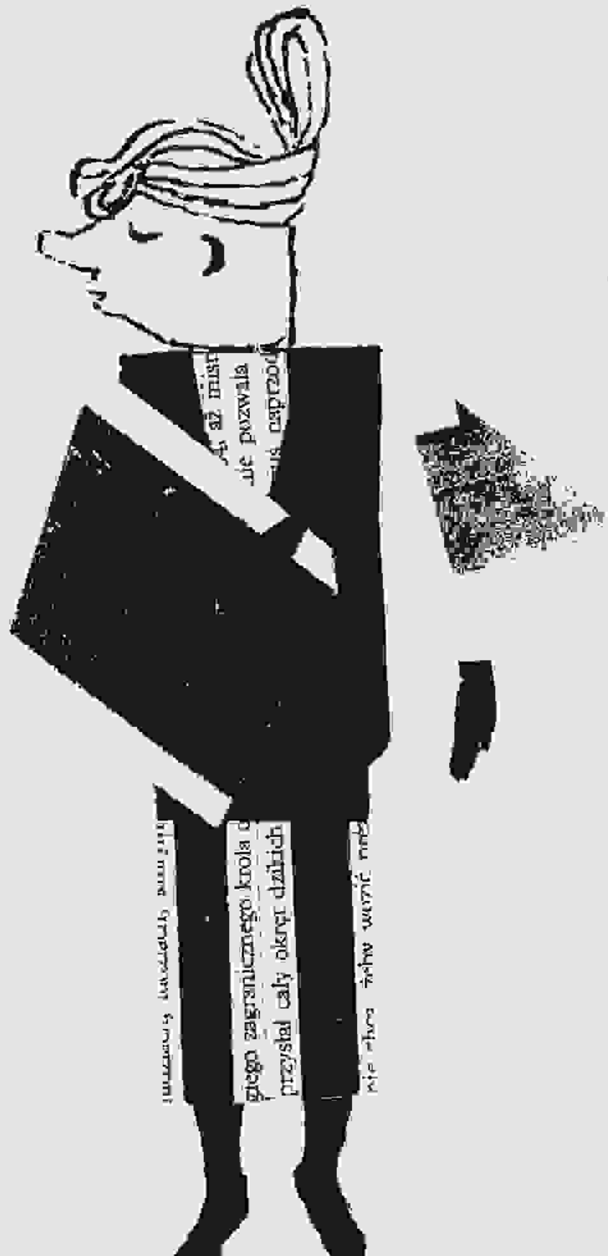
„Piękne jest to, co będąc tym, czym jest, jest jednocześnie czymś innym. Najlepiej wiedzą to dzieci, twórcy ludowi i artyści. Żyją przecież w świecie pełnym znaczenia, sensu, znaków, które odkrywają we wszystkim, z czym się zetkną i w ten sposób nadają indywidualne piętno otaczającej rzeczywistości. Środki, którymi realizuje swój teatr Serafinowicz – reżyser i scenograf, służą zawsze odkryciom „w głąb" – nigdy powierzchownym, szybkim efektom. Stąd kondensacja w jednym znaku wielu znaczeń, powolne ich odsłanianie w kolejnych sytuacjach. Uczucie prostoty i jasności towarzyszące odbiorowi jej spektakli wywołane jest właśnie umiejętnym, zaplanowanym przez inscenizatora skupianiem uwagi wokół poszczególnych elementów scenografii czy tekstu, które można wielokrotnie, wielorako i coraz bliżej poznawać, coraz dokładniej rozumiejąc ukrywany w nich sens. Te przybliżenia – rozgrywane od znanej spoza teatru, najbardziej dla widzów oczywistej formy aż po nieoczekiwane, głębokie, wewnętrzne znaczenia całego spektaklu – stanowią charakterystyczną cechę pracy teatralnej Serafinowicz".[2]

Częstym wyznacznikiem estetycznym jest w omawianej twórczości również niezwykła oszczędność wykorzystywanych znaków plastycznych – stonowana kolorystyka (generalnie uciekająca od tak typowej w teatrze dla dzieci feerii barw), nadawana często przez naturalne walory jednorodnie stosowanych tworzyw; kreacyjna rola światła. Umiar w budowaniu przestrzeni

"That which being what it is, is also something else, that is beautiful. Children, folk artisans and artists know this best. They live in a world of meanings, implications, symbols which they discover in everything they come in contact with and in this way they place their individual imprint on the surrounding reality. The measures with which Serafinowicz, stage director and stage designer, defines her theatre, are always at the service of discovery "in depth" and not superficial and quick effects. That accounts for the many meanings condensed in one symbol, for the slow unveiling of meanings in the successive situations. A sense of simplicity and clarity that accompanies the reception of her productions is evoked by the skilful and planned concentration of attention on specific elements of the decor, of the text which can be discovered many times in many ways and bring an ever more precise understanding of the hidden meanings of the text. The approach to the meaning, ranging from non theatrical forms that are most obvious to the audience to the unexpected, deep and inner meaning of the play, this is the characteristic trait of the stage work of Serafinowicz".[2]

A frequent aesthetic quality that distinguished her work is the exceptionally spare use of plastic symbols and a departure from the kaleidoscopic colour seen in the theatres for children to application of toned down colour produced by the natural quality of homogeneously employed materials; the creative role of light.





wiąże się jednocześnie z jej funkcjonalnością; metaforyczna wieloznaczność kreacji przestrzennej kształtuje relacje między postaciami, określa ich postawy, buduje szersze konteksty dla rodzących się między nimi konfliktów.

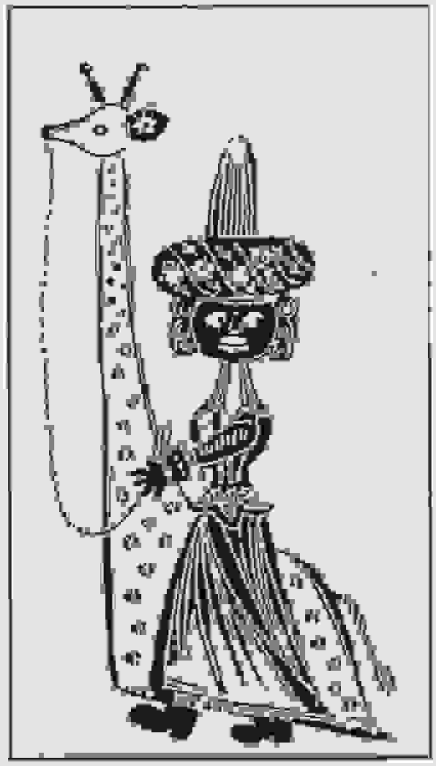
Poszukiwania twórcze artystki skupiają się wokół różnorodnych zjawisk kulturowych – folkloru, opery dla dzieci, teatru przedmiotu, starych konwencji lalkowych, literackiej klasyki, bajki zwierzęcej. Scenograficzny dorobek Leokadii Serafinowicz jest w historii polskiego teatru lalek zjawiskiem jedynym i niepowtarzalnym. Wymykającym się jednoznacznym formułom i jednocześnie zaskakująco spójnym. Podlegającym wielu inspiracjom i przetwarzającym je w dzieło absolutnie oryginalne, będące inspiracją dla innych. To twórczość naprawdę artystyczna.

1. *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, katalog wystawy Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 1986, s. 16.
2. Op. cit. s. 41

Moderation exercised in building up stage space is related with its functionality; the multiple meanings of the metaphor of spacial design shapes the interpersonal relations of the characters, defines their attitude and provides a wider context to the incipient conflicts between them.

The artist's creative experiments have focused on various cultural phenomena; on the folklore, the opera for children, the theatre of objects, old puppet conventions, literary classics, fables. The contribution made by Leokadia Serafinowicz to stage design eludes any classification, although it is astonishingly coherent. Subject to many influences that are then transformed into a highly original form she has come to inspire others. That is the sign of a genuinely creative artist.

1. *The Puppet Theatre of Leokadia Serafinowicz* (*Teatr Lalek Leokadii Serafinowicz*) Catalogue of an exhibition of the Polish Centre of Art for Children and Youth and the National Museum of Poznan, Poznań 1986, p. 16
2. Op. cit. p. 41.

„Pastorałka" Schillera/"Pastoral" by Schiller; Trzej Królowie/Three Kings (Teatr Miejski, Gdynia 1992)

ADAMA KILIANA ŚWIAT RADOSNYCH BARW I KSZTAŁTÓW

Adam Kilian's World of Joyfull Colours and Forms

Agnieszka Koecher-Hensel

Dokumentacja dorobku Adama Kiliana z lat 1948-1994, opracowana przez Joannę Rogacką obejmuje 308 pozycji. W tym jest 185 scenografii lalkowych, 123 w teatrach dramatycznych i muzycznych.

Większość prac przeznaczona jest dla dzieci – to głównie tematy wywiedzione z baśni i legend różnych regionów świata. Są też jednak pozycje z klasyki polskiej i światowej, komedie Fredry i Moliera, dramaty takie jak *Wesele* Wyspiańskiego, *Balladyna* Słowackiego czy dramaty współczesne, jak *Ubu Król* Jarry'ego.

Czy będzie to podhalańska legenda o Janosiku, baśń indyjska, opowieść o królu Midasie, czy historia sporu szlacheckiego z *Zemsty* Fredry, tworząc klimat kreowanej rzeczywistości, Kilian nasycił scenografię odpowiednimi znakami kulturowymi na tyle precyzyjnie, że widz nieomylnie zidentyfikuje wzorzec, chociaż nie ma do czynienia z jego wiernym przeniesieniem. Ale Kilian przetwarzając materiał wyjściowy, dając własną syntezę sztuki podhalańskiej, hinduskiej czy greckiej równie silnie nacechuje scenografię własnym widzeniem świata i sztuki – przesyci aurą swej osobowości. Mimo niezwykłego zróżnicowania tematów i

As documented by Joanna Rogacka, over the years from 1948 to 1994, Adam Kilian has produced a total of 308 designs that included 185 stage designs for the puppet theatre and 123 for the dramatic and music theatres. Themes derived from fables and legends of various regions of the world accounted for the major part of the works devoted to children. He also provided designs for Polish and world classics, for the comedies of Fredro and Moliere, for dramas like Wyspiański's *The Wedding* (*Wesele*), Słowacki's *Balladyna* as well as for contemporary plays, like Jarry's *Ubu the King*.

Whether it is the Janosik legend of the Podhale (foothill region), an Indian fable, the story of King Midas or a feud between members of the landed gentry in Fredro's *The Revenge* (*Zemsta*), Kilian creates the atmosphere of the reality he devises by saturating his stage sets with appropriate cultural symbols, which although not a faithful copy, are rendered with sufficient accuracy so that the audience can make no mistake in identifying the original model. But transforming the original material, giving his own synthesis of the Podhale art, Hindu and Greek art he also leaves a strong imprint of his own vision of the world



„Pańczatantra"/"Panchatantra", reż./dir. Julianna Całkowa (Teatr „Lalka", Warszawa 1973)

fot. Edward Hartwig

gatunków sztuk, w obrazie scenicznym, projekcie czy ilustracji rozpoznawalny jest zawsze styl Kiliana. Każda odsłona dekoracji, każdy kostium mówi tyleż o świecie przedstawionym przez autora dramatu, co o upodobaniach i postawie scenografa. Kluczem do scenicznego świata plastycznego Kiliana jest on sam.

Przyjrzyjmy się paru postaciom stworzonym przez niego. Oto lalkowi bohaterowie ze świata ziemskiego o pochodzeniu ludowym ze słynnego przedstawienia *O Zwyrtale Muzykancie* (1958). W odróżnieniu od mieszkańców nieba: aniołów, archaniołów, świętych pańskich wzorowanych na świątkach z kapliczek podhalańskich, Zwyrtała miał twarz „realistyczną". Niby korzeń starego drzewa, bruzdy zdobiły twarz górala. Oprócz zmarszczek siwe prześwietlone światłem włosy i sumiaste wąsy informowały o patriarchalnym wieku. Jak prawdziwy baca, Zwyrtała miał brązową gunię, białą koszulę, portki, pas i kierpce oraz kapelusz. W rękach trzymał nieodłączne skrzypki i smyczek. Janosik i hamasie przypominali bohaterów z obrazków podhalańskich. Wysokie czapki z orlimi piórami, ciupagi, portki haftowane w parzenice. Pan był tłusty i okrągły. Małe, sprytne

and art and infuses his work with the aura of his own personality. Despite the wide range of themes and forms of art, Kilian's style is readily recognized whether it be a stage set design, or an illustration. Every stage set, every costume tells us as much about the world as presented by the author of the play as about the preferences and attitude of the scenographer. The key to Kilian's stage plastic world is the artist himself.

Let us take a look at the puppets he has created, such as, for instance, the heroes of the folk world designed for the famous *Of Zwyrtała the Musician* (*O Zwyrtale Muzykancie*) produced in 1958. In contrast to the inhabitants of the heavens: the angels, archangels, the saints modeled after the chapel figures of the Podhale, Zwyrtała was given a realistic face with deep furrows reminiscent of the gnarled roots of an old tree. The grooves, the grey hair shining with light and the thick mustache spoke of his patriarchal age. Like the real shepherds, Zwyrtała wore the regional costume of a brown jerkin, a white shirt and trousers, a belt and mocassins as well as a hat, and in his hand he carried his inseparable fiddle and bow.

oczka tonęły w pucułowatej twarzy z namalowanymi rumieńcami. Kabat ozdobiony haftem. Jak widać starość przedstawiono zmarszczkami i siwizną, pychę przez otyłość i bryłowatość postaci, a odwagę przez przywołanie harnasiowego stroju.

Z Panczatantry czyli Mądrości Indii Ksiąg Pięcioro (1973) Lew Pingalaka, jeden z głównych bohaterów baśni miał strój postaci staroindyjskich eposów: *Ramajany* i *Mahabharaty* ze świątynnego teatru „Kathakali". Maski na wzór kolorowych makijaży „Kathakali" też przywoływały egzotykę. Ale pas ubioru zdobiła galeria dzwonków dużych i małych przypominających nasze, pasterskie dla owiec. Krokodylica miała strój bajadery, od paszczy aż do ogona przyozdobiony sznurami „pereł", bransolet i kwiatów. Hinduskie pujamas (rodzaj spodni) oraz plisowany fartuszek, który otwierał się w tańcu jak wachlarz, udawały z powodzeniem stroje wschodnich piękności. Maski postaci informowały o wschodnim rodowodzie. Zwierzęce pyszczki wtopiono w kunsztowne nakrycia głowy, jakie znamy z dalekowschodnich malowideł i rzeźb, ale w sposobie zaaranżowania kojarzyły się też ze szkolnymi zabawami choinkowymi.

Zabiegi deformujące figurę ludzką, geometryzacja kształtów, zmiany proporcji ciała, tworzące znaczenie i ekspresję postaci są zabiegami charakterystycznymi dla warsztatu lalkarza. Ale jak myślącym lalkarzem pozostaje Kilian pracując z aktorem w teatrze dramatycznym. Dla podkreślenia charakterów i komiczności bohaterów *Zemsty* Fredry (1960), Kilian deformując sylwetki kontrastował szlachciców. Rejent Milczek miał czaszkę wydłużoną co najmniej o 20 cm, a przedłużał ją jeszcze czub włosów. Krzaczaste brwi i sumiaste, opuszczone wąsy nadawały Rejentowi wygląd lisa. Podobny był do wizerunku tego zwierzęcia z własnego herbu. W odróżnieniu od niego, wół, czyli Cześnik Raptusiewicz wyposażony został w monstrualnych rozmiarów brzuch. Niemalże toczył się jak kula. W kostiumach barwy ciepłe, czerwienie i złocienie towarzyszyły Cześnikowi, zaś zimne: srebro i fiolety – Rejentowi. Ich strój szlachecki typowy był dla czasów sarmackich. Wzory z gobelinów, makat buczackich i pasów kontuszowych, malowanych w paski, kwiatki, złotą i srebrną łuskę przeniósł Kilian na elewacje dworów-pałaców. Powtarzając motywy z kostiumów, a właściwie ich części (z pasów), na dekorację nasycał scenę staropolską aurą. Za to ogromne karabele, pętające się przy pasach, śmieszyły zarówno kształtem jak i nadmiarem zdobień, zwłaszcza złoceń. Świadczyły bardziej o dwornej elegancji ich posiadaczy niż waleczności i krwawych porachunkach.

Myślę, że choć wyrywkowo dobrane, przykłady te przybliżają kierunek interpretacji Kiliana, ostrość widzenia, pozwalającą uchwycić cechy konstytutywne postaci czy stylu i zabawowe po części ich traktowanie. Bo Kilian bawi się treściami i formami,

Janosik and the Harnasie (his bold men) looked like the heroes of the pictures painted by Podhale artists. They wore felt caps with an eagle feather, had a ciupaga (a stick with an axe blade) and trousers embroidered with the regional design. The landlord was fat and round. His small crafty eyes were sunk in a pudgy face with painted red cheeks. His coat was ornamented with embroidery. Thus, old age was depicted by furrows and grey hair, pride by an obese and rotund figure and courage by the costume of the bold Podhale men.

In the *Panchatantra or the Wisdom of India in Five Books* (1973) Leo Pingalaka, one of the principal characters, wore the costume of Old Indian epics, the *Ramayana* and the *Mahabaratha* of the Kathakali theatre. The masks modeled on the colourful make up of the Kathakali reinforced the exotic effect. But the belt was adorned with a gallery of large and small bells, recalling the Polish sheep bells. The Crocodile Woman wore the costume of a Hindu dancer adorned from jaws to tail with strings of pearls, bracelets and flowers. The Hindu pajamas and the pleated apron that opened up into a fan resembled the costumes worn by Oriental beauties.

The masks indicated their eastern origin. The animal snouts were cleverly incorporated in the ingenious head coverings seen in Eastern paintings and sculptures, but their composition was reminiscent of the children fancy dress ball.

Deformation of the human figure, geometric forms, changes in body proportions, that embodied the meaning and the specific expressive quality of the characters, are typical of the puppet technique. But Kilian remained a puppeteer, thinking in the same terms, when working with actors in a dramatic theatre, too. To bring out the comic nature of the characters of Fredro's *The Vengeance* (1960), Kilian deformed their appearance to contrast the two squires.

Though taken only at random, these examples give an idea of the direction taken by Kilian in his interpretations, of his sharp perception that enabled him to identify the traits that constitute the nature of the characters and style and his playful treatment of these. Because Kilian enjoys playing games with the contents and the forms and wants the audience to enjoy this also. He doesn't like to view the world and art in serious terms and in black colours. He looks upon the world with the wide-eyed curiosity of a child. He goes to see plays, films, exhibitions, he looks at albums and loves to travel. He looks around, seeks out and discovers the beautiful and the amusing in a trice. These may be just little things but Kilian brings them out, enlarges and transforms them so that they form a picture of a joyful world. Art without historical and geographic bounds is his main source of inspiration, ranging from the ancient cultures of the East to the



„Żywoty Świętych" Wowry/ "The Lives of Saints" by Wowro. reż./dir. Jan Wilkowski (Teatr Lalek „Pleciuga", Szczecin 1983)



„O Zwyrtale Muzykancie" wg Przerwy-Tetmajera; "Of Zwyrtała the Musician" by Przerwa-Tetmajer (Teatr „Lalka", Warszawa 1958)

cieszy go ta zabawa i chce, by cieszyła widza. Nie lubi widzenia świata i sztuki „na serio" i w czarnych barwach. Z otwartością i ciekawością dziecka patrzy na świat, ogląda przedstawienia, filmy, wystawy, albumy, uwielbia podróżować. Patrzy wokoło, szuka i błyskawicznie odkrywa rzeczy piękne i śmieszne. Czasem są to niezauważalne drobiazgi, ale Kilian je wydobędzie, powiększy, przetworzy tak, że stworzą obraz świata radosnego. Źródłem inspiracji jest dla niego przede wszystkim sztuka – bez żadnych ograniczeń historycznych i geograficznych: od kultur starożytnych Wschodu po kulturę Indian i Eskimosów, od mistrzów malarstwa włoskiego po prymitywne malarstwo plemion afrykańskich, od twórców ludowych Podhala po rysunek dziecięcy i „dzieła" przyrody, mróz na szybie, sieć żyłek liścia, struktura pęknięć na wypalonej ceramice – wszystko, co ma w sobie odczuwane przez niego piękno, może stać się źródłem inspiracji, materiałem do zacytowania bądź przetworzenia. Jednak nosi Kilian w sobie wzorzec, z którym się, w jakimś sensie, utożsamia. Jest nim artysta naiwny. Kilian kocha sztukę naiwną i bawi się nią zarazem. Pojęcie sztuki naiwnej obejmuje nie tylko nurt malarstwa prymitywnego artystów takich jak Nikifor czy Ociepka, ale też całą sztukę ludową i twórczość dzieci. Fascynacja, która za sobą pociąga głód poznawczy, zrozumienie i odczuwanie tej twórczości jest niezwykle płodna. Programowo czerpie artysta ze swojego dorobku dziecięcego, własnych dzieci i dzieci z całego świata. Często jego ilustracje czy fragmenty scenografii są jedynie cytatami rysunków dzieci bądź innych twórców, którzy czymś zafascynowali artystę. Jak mówi Kilian: „Ważna jest ostrość widzenia i decyzja. Często ważniejszy jest wybór niż rysunek." Toteż patrzy

cultures of Indians and Eskimos, from masters of Italian painting, to the primitive paintings of African tribes, from the folk arts of the Podhale in Poland to the drawings of children and "the masterpieces" of nature: frost on the window pane, the network of veins on a leaf, the pattern of cracks on ceramics, all that contains the beauty noticed by him can become the source of his inspiration, the material that he may quote or transform. But Kilian carries within him an image with which he identifies in some sense. It is that of the naive artist. Kilian loves naive art and enjoys playing with it. The concept of naive art includes not only primitive art and artists like Nikifor and Ociepka but also folk and children's art. The fascination which results in a hunger to learn, to understand and to react to this creative form is unusually prolific. Kilian regularly borrows from the pictures he made as a child, from his own children and the children of the world. His illustrations or fragments of his stage sets are often quotes of children's drawings, of works of other artists who have fascinated him. As Kilian says, "A sharp eye and decision are important. The choice is often more important than the drawing." The artist studies carefully and selects the material. He may quote, or just enlarge or diminish, he may transpose into a different material and technique. The quote, pastiche, travesty, persiflage – he often employs all the known and unknown varieties of stylization. He may interpret the same material in various ways apparently repeating his ideas. But taken together they form a tracery that enables us to identify Adam Kilian's hand and spirit and to pick out his work from piles of illustrations and stage designs by different artists.

Ilustracja do „Kwiatków św. Franciszka"/ Illustration for "The Flowers of Saint Francis" (Warszawa 1959)



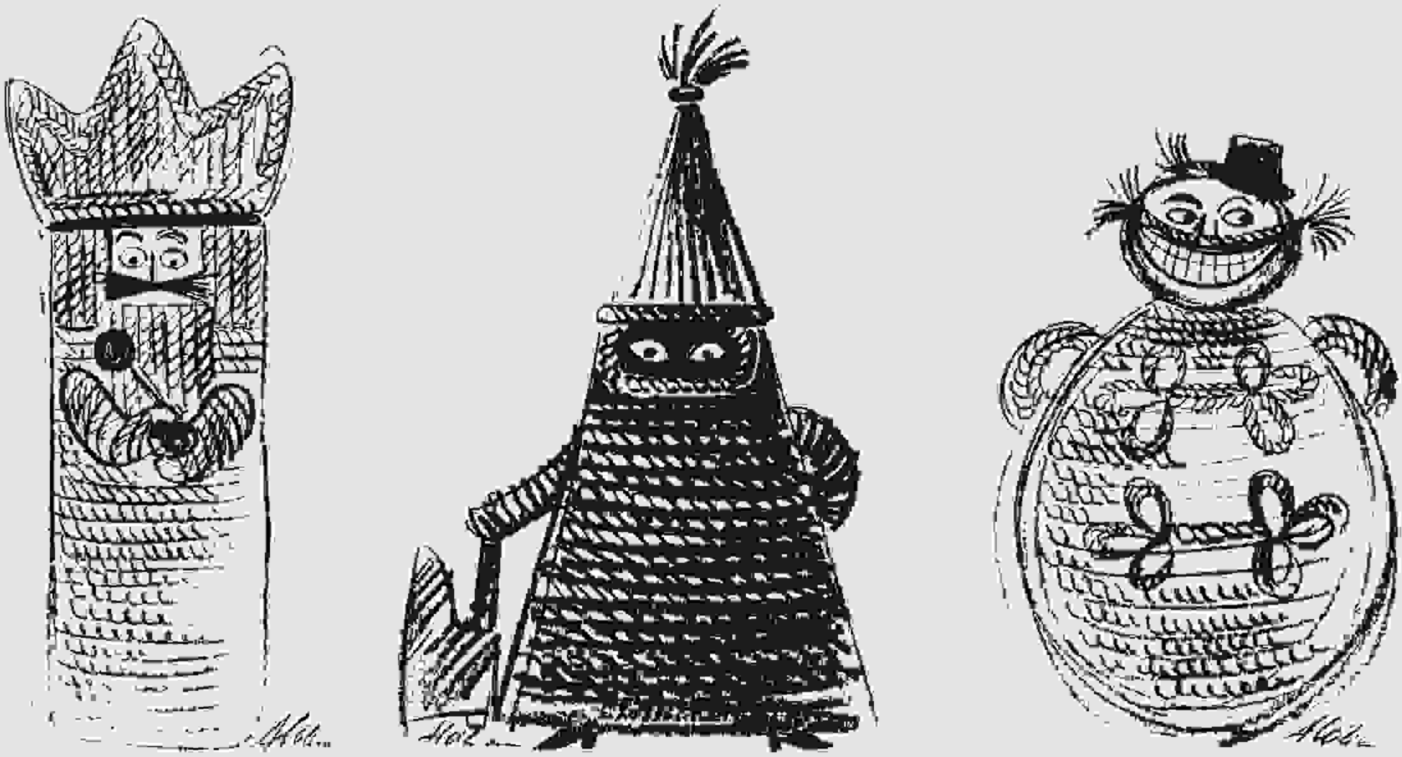
artysta uważnie i wybiera materiał. Czasem zacytuje, tylko powiększy lub zmniejszy, czasem przetransponuje na inny materiał i technikę. Cytat, pastisz, trawestacja, persyflaż – uprawia wszelkie znane i nieznane, odmiany stylizacji. Nieraz interpretuje na różne sposoby ten sam materiał i pozornie powiela chwyty. One jednak tworzą sieć śladów pozwalających rozpoznać rękę i ducha Adama Kiliana wśród stosów ilustracji i scenografii różnych plastyków.

Z dzieciństwa wyniósł Kilian wspomnienie nie skrępowanych niczym marzeń i odkrywcze patrzenie na świat przedmiotów z umiejętnością wciąż nowego widzenia ich kształtów i przeznaczenia. Otaczające nas przedmioty: zabawki, poduszki, bibeloty, misy, patery i owoce mogą stać się zupełnie czymś innym. I tak zegar ze zdobionymi galeryjkami zmienia się w zamek (*Świniopas*). Żółty balonik zawieszony u sufitu może stać się słońcem, a deszcz może padać z niebieskiej konewki (*Zaczarowany fortepian*). Płachta materiału może tworzyć tło akcji: oświetlona na żółto jest pustynią, a na niebiesko, falującym morzem (*Bestia i Piękna*). Przekształcić też może się w łódź, płaszcz króla czy Śmierci. Dynia może być głową, wiklinowa trzepaczka rekwizytem bądź uchem bohatera. Foremki do pieczenia babeczek mogą markować reflektory rampy scenicznej lub nakrycie głowy. Piłeczka przekształci się w głowę bohatera dziecięcego. Wystarczy dorobić guziczkowe oczy i namalować czerwoną farbą uśmiech – już jest Jacek i Agatka. Takie okrągłe jak piłka główki miało wielu Kilianowskich bohaterów, m. in. słynny Guignol z przedstawienia Wilkowskiego czy Pyza na polskich dróżkach z poematu Januszewskiej. Ludowe zabawki stały się gotową propozycją scenograficzną w *Krakowiakach i Góralach* Bogusławskiego (1963). Całą zabudowę sceniczną: młyn, gospodę, drzewa w lesie wyciął Kilian z surowego drewna. Prototypem, który powiększył były drewniane zabawki ludowe. Na wesele Krakowiacy jechali w ciągniętych przez drewniane konie wózkach – zabawkach. Kupić takie można na krakowskich jarmarkach. Komedii Bogusławskiego dodawało to akcentu humorystycznego, a w przedstawieniu krakowski charakter, dzięki wprowadzeniu na scenę elementów galicyjskiej sztuki. Z wyciętej, grubo malowanej sklejki i papieru wykonane były dekoracje do *Rumcajsa* Brylla (1974). W głębi sceny zawieszono prospekt w zielonych odcieniach, przedstawiający kontury drzew o koronach wyciętych w „chmurkowe" kształty. Na tło tego lasu wjeżdżały zastawki tworzące kolejne obrazy Jiczyna – domki z bajki rodem w dziecięcej ilustracji. Elementy budowli często nie pasowały do siebie, a wrażenie nieporadności, niedoklejenia zostało jeszcze pogłębione przez rozjaśnienie elewa-

Kilian carried out from his childhood a memory of an unrepressed imagination and the ability to view the discovered world of objects, their shapes and purpose with a fresh eye. The objects that surround us: the toys, the pillows, the bric-a-bric, the bowls, the trays and the fruit, may become something entirely different. Thus the clock with an ornamented arcade may become a castle, as in *Swinerherd* (*Świniopas*). A yellow balloon hung from the ceiling can become the sun and rain may fall from a blue watering can, as in *The Magic Piano* (*Zaczarowany fortepian*). A sheet of fabric can become a background for the action, illuminated with a yellow light it is a desert and by a blue light a billowing sea, as in *Beauty and the Beast*. It may also become a boat, the coat of a king or of Death. A pumpkin may be a head, a wicker rug beater may be a prop or an ear of a character. The individual cup cake molds may be used as stage lights or as head coverings. A ball becomes the head of the child hero. One need only add button eyes and trace a smile with red paint and, presto, we have Jack and Agatha. Many of Kilian's heroes have such ball heads, notably the famous Guignol in Wilkowski's production or Dumpling in a *Dumpling on Polish Paths* (*Pyza na polskich dróżkach*) – verse play by Januszewska.

Folk toys were the principal idea for the stage design of *Cracovians and Mountaineers* (*Krakowiacy i Górale*) by Bogusławski (1963). The stage set: the windmill, the tavern, the trees in the forest, were cut out of raw wood. The prototypes which he enlarged were wooden folk toys. The Cracovians rode to the wedding in toy carts pulled by wooden horses which can be bought at the Cracow fares. That gave a humorous touch to Bogusławski's comedy and imparted a Cracow character to the production by introducing Galician elements (Galicia – a south-eastern region of Poland).

The decor for Bryll's *Rumcajs* (1974) was cut out of a painted plywood and paper. A scene painted in shades of green hung at backstage representing contours of trees and crowns cut out into shapes of clouds. Flats were rolled out in front of the forest scene creating a picture of Jiczyn with its fairy tale cottages taken straight out of a child's illustration. The elements of the buildings did not always match each other and the sense of helplessness, of not being glued properly, was deepened by the brightly illuminated elevations. The roofs of Jiczyn were too small while the chimneys and towers were too big. The small and delicate campanile practically buckled under the weight of the bell. Inspired by children's drawings, Kilian made use of their imagination and style but set out deliberately to amuse the audience and himself with what was unintentional in the drawings, strange proportions, lack of perspective, crooked lines.





„Wieża malowana"/"The Painted Tower": Król, Kat i Gruby/The King, The Executioner and The Fat Man (Studencki Teatr Satyryków, Warszawa 1959)
„Przygody Sindbada Żeglarza" Leśmiana/"The Adventures of Sindbad the Sailor" by Lesmian: Diabeł/Devil (Teatr Miejski, Gdynia 1991)

cji. W Jiczynie dachy były za małe, ale za to kominy i wieże wielkie. Mała i delikatna dzwonnica niemalże zawalała się pod ciężarem dzwonu. Inspirowany rysunkiem dziecięcym, Kilian wykorzystał jego wyobrażenia i styl, ale wyraźnie, świadomie bawił widza i siebie tym, co w rysunku było nie zamierzone: przedziwnymi proporcjami, brakiem perspektywy, krzywą linią.

Zabawy wynikające z naiwnego myślenia, nieporadności, prostoty działań, zamiłowania do nadmiernej dekoracyjności (kwiatków, ptaszków, szkiełek, koralików i wszelkich świecidełek), zaskakujących zestawień kolorystycznych i materiałowych zawsze cieszyły Kiliana. Takie persyflaże tworzą podstawy jego stylu.

Często używa Kilian materiałów takich jak twórcy naiwni. Buduje swój świat z drewna, słomy, wikliny, sznurka, płótna, pozłotki, sreberka i świecidełek. Stosuje czyste kolory podstawowe, nie lubi „paćkać" farb. Odkrył też dla siebie specjalne barwniki jak np. tusz amarantowy (barwnik anilinowy). Jeśli na scenie widzimy rozwodniony róż amarantowy obok turkusowych płaszczyzn możemy być pewni, że dekorację zaprojektował Kilian.

Nie tylko jednak kolorystyka, materiały i humor pochodzą z inspiracji sztuką naiwną. Artysta wprowadza drewnianą rzeźbę i odkrywa jej walory teatralne, a także malarstwo na szkle, z którego dla swego warsztatu bierze niemalże wszystko. Scena bywa zamknięta w drewniane ramy lub składa się z wielu takich ram, jak w *Zwyrtale* czy *Janosiku*. Często też płaskie dekoracje i zastawki są kopiami motywów z tego malarstwa. Bohaterami obrazków są święci, aniołowie i herosi znani z legend góralskich. Na ciemnobłękitnym lub fioletowym tle czarną kreską rysuje artysta kontury postaci, następnie wypełnia je farbą. Cała płaszczyzna zamknięta kreskami malowana jest jednym kolorem. Stąd błękitne twarze świętych i aniołów z namalowanymi kółkami rumieńców. Ubranie najczęściej jednobarwne. Scenę i postaci często zdobią kwiaty: okrągłe, czerwone pęki róż i „leluje" – krokusy, przypominające tulipany, z trzema płatkami. Formy znane z ludowych obrazków wprowadza zarówno do projektów przestrzeni jak też kostiumów i rekwizytów. Maluje na materiale, haftuje bądź graficznie przedstawia pasmanterię. Przetransponowuje na inne techniki i materiały wyeksponowując grafikę, często przy pomocy wikliny. Jak się zdaje, wiklina jest dla Kiliana idealnym materiałem. Podkreśla jego graficzny warsztat i zamiłowanie do przerysowanych, nieco geometryzowanych kształtów.

Najistotniejsze jednak dla Kiliana w sztuce ludowej jest subiektywne widzenie świata i wyraziste oddanie własnej prawdy o nim. Dużą rolę grają w tym proporcje. Najważniejsza osoba lub rzecz góruje nad wszystkim, jest centralnym punktem obrazu. Ten sposób obrazowania, znany też ze średniowiecznych obrazów religijnych oddaje światopogląd: dobro, fizycznie i psychicznie, góruje nad złem. Przypomina o tym Kilianowy obraz św. Jerzego walczącego ze smokiem. Święty jest ogromny, a okrutny smok malutki jak jaszczurka. Nie ma w tym świecie też prawdziwego nieszczęścia i strachu. Nawet diabły mają pocieszne fizjonomie. W *Zwyrtale* jeden diabeł przypomina kształtem marchewkę, z boku sterczą ogromne uszy. Z długiej głowy niespodziewanie wyrastają rogi. Gębę drugiego zdobią sierściowe wąsiska, nochal i małe oczka. A cóż to za poczwara! Trzeciemu na gruszkowatej głowie wyrasta parę włosków, stroszą się wraz z rogami. Śmierć też okazuje się mało straszna (*Pastorałka*, *Na szkle malowane*). Cała figura spowita w białą płachtę, w ręku kosa osadzona na długim drzewcu. Głowa z dyni, w niej kwadraciki oczu, trójkątny nos i wycięte cienko usta z wystającymi ząbkami. W momencie śmierci Janosika aktorka zrzuca kostium i przeobraża się w piękną dziewczynę, która zaczyna tańczyć.

Kilian szuka piękna, dobra i humoru i taki świat kreuje: jasny, kolorowy i radosny. Toteż złagodzi każdą tragedię, kierując ją ku grotesce, strach obłaskawi śmiechem, zło zbagatelizuje, brzydotę upiększy.

Na swój jubileusz 45-lecia pracy wybrał Adam Kilian do realizacji w Teatrze „Lalka" baśń *Bestia i Piękna* w wersji Stanisława Grochowiaka. Piewca piękna wybrał utwór piewcy brzydoty. Jak esteta pokazał brzydotę na scenie? Jak przedstawił ciemną stronę duszy ludzkiej, potwory – wyrzuty sumienia? Fantastycznie, baśniowo, wspierając się trochę malarstwem Hieronima Boscha. Odczłowieczył straszydła, stworzył zabawne hybrydy człeko-zwierzęce z trąbkami, dziobami zamiast nosów. Bestia futrzana, ogromna miała w sobie coś z lwa i z żubra. Była potęgą, dziwnym stworem, ale nie brzydactwem.

Podczas uroczystości jubileuszowych w Teatrze „Lalka" jeden z aktorów chcąc podkreślić walory estetyki Kiliana, zażartował: „Pan Bóg stworzył świat, ale Kilianowi polecił, żeby go przyozdobił". Szkoda, że Pan Bóg nie odstąpił mu swojego zadania. Gdyby Kilian stworzył nasz świat, byłby on dobry i piękny. Życie bez stresów, nieszczęść i lęków byłoby wspaniałą, radosną przygodą, świetną zabawą. Ludzie byliby szczęśliwi i zawsze uśmiechnięci.

Kilian always enjoyed the interplay of naive concepts, helplessness, simple action, love of superflous decoration (flowers, birds, colour glass, beads and all kinds of glittering objects), surprising colour schemes and materials. This persiflage is the foundation of his style.

Kilian often uses the same material as the naive artists. He builds his world of wood, straw, wicker, string, linen cloth, gold gilt, tinsel and seauins. He has a preference for pure primary colours because he doesn't like to mess around with colours. He has discovered special colouring agents like the amaranth ink (aniline dye). If we see an amaranth pink next to an expanse of turquoise, we can be sure that the stage set was designed by Kilian.

But not only colour, the material and humour are inspired by naive art. The artist introduces wooden sculpture and reveals its stage qualities, and painting on glass, a technique from which he takes almost everything. The stage is sometimes enclosed in a wooden frame or is composed of many frames, as in *Zwyrtała* and *Janosik*. Often, too, the flat sets and flats are copies of motifs taken from the paintings on glass. The images in these pictures are saints, angels and heroes of known and unknown Podhale legends. The artist draws the contours of the figures in a black line on a dark blue or violet background and fills them with colour. Each delineated area is painted with one colour. Thus we have saints and angels with blue faces and red circles painted on their cheeks. The clothes are usually in one colour. The scene and the figures are often adorned with flowers, round, red bunches of roses and crocuses that look like tulips with three petals. He also introduces forms seen in folk painting into his spacial as well as costume designs and props. He paints the fabrics, he emboiders and represents accessories graphically. He transposes to other techniques and materials, brings out the graphic elements often with the use of wicker which seems to be Kilian's ideal material. It accents his graphic technique and his love of exaggeration and somewhat geometric forms.

But most important in folk art for Kilian is the subjective view of the world and the strongly expressed personal truth about it. Proportions play a major role here. The most important persons or objects tower above everything else and are the central point of the picture. This technique, also seen in medieval religious pictures, describes the world outlook: good, physical and psychic, dominates over evil. This is examplified by Kilian's picture of St. George fighting the Dragon. The saint is huge while the cruel dragon is small, as large as a lizard. There is neither real unhappiness nor fear in this world. Even the devil has a comical face. In *Zwyrtała*, one devil has the shape of a carrot with huge ears sticking out on the sides, hands sprouting unexpectedly from the long head. The face of another is adorned with huge fur mustaches, a large nose and little eyes. What a monster! A few hairs grow on the pear-like head of the third beside horns. Death, too, is not so frightening, as in the *The Nativity* (*Pastorałka*) and *Painted on Glass* (*Na szkle malowane*). The figure is wrapped in a white sheet and carries a scythe on a long stick. The head, made of a pumpkin, has small squares for eyes, a triangle for the nose and the mouth – a slit with protruding teeth. At the moment of Janosik's death, the actress throws off the costume and turns into a beautiful girl who begins to dance.

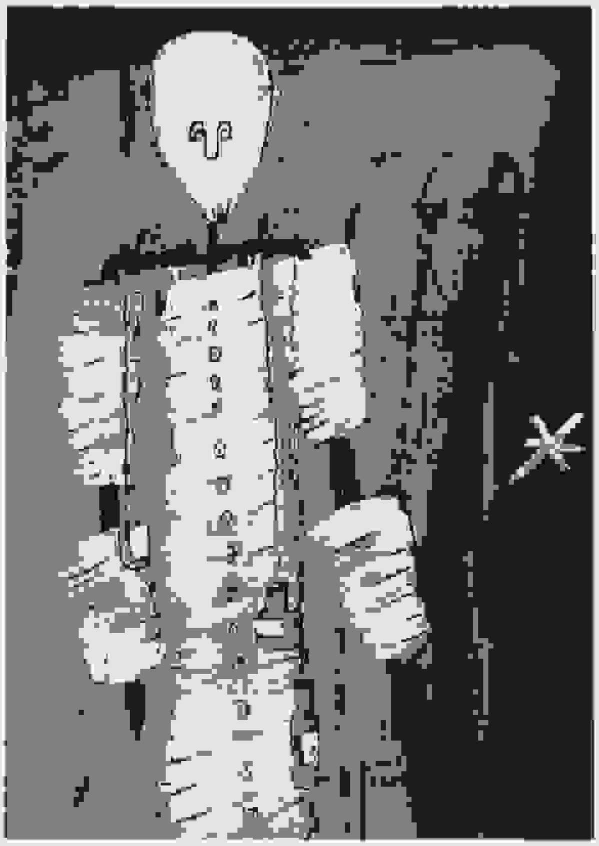
Kilian looks for beauty, good and humour and that is the kind of world he creates. He reduces the tragedy by directing it toward the grotesque, he tames fear with laughter by making light of evil, by beautifying ugliness.

For the 45th anniversary of his work as stage designer, Adam Kilian chose to produce *Beauty and the Best* at the Teatr Lalka in the version by Stanisław Grochowiak. The bard of beauty chose the play of the bard of ugliness. How did the aesthete show ugliness on the stage? How did he depict the dark side of the human soul, the monsters – the bad conscience? Fantastically, fabulously, supported a little by the paintings of Hieronim Bosch. He dehumanized the frights and created comic hybrids, half men and half animals with long trunks and beaks instead of noses. The huge furry Beast had something of the lion and the bison. A powerful, a strange creature, but not ugly.

During the celebration held at the Teatr Lalka to mark the anniversary of the artist, an actor spoke of the quality of Kilian's aesthetics saying, "God created the world but he commanded Kilian to adorn it". Too bad God did not let Kilian take over His job. For had Kilian created the world, it would have been good and bautiful. Life would have been a marvelous, joyful adventure, a wonderful game. People would have been happy and smiling all the time.

CAŁY ŚWIAT ZACZAROWANY
The Entire Enchanted World

Henryk I. Rogacki



„Ludowa szopka polska" Jurkowskiego/"The Polish Folk Nativity Play" by Jurkowski. Lekarz/Doctor
(Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena, Lublin 1993)



„Wesele" Wyspiańskiego/"The Wedding" by Wyspiański. Kasia i Jasiek/Kasia and Jasiek
(Teatr Lalek „Rabcio", Rabka 1994)

1.

Około Świąt Bożego Narodzenia, kiedy na dworze wirowała śnieżna zadymka, w budynku mieszczącym pracownię rabczańskiego teatru lalek można było doświadczyć niesamowitej podróży w czasie. Wystarczyło bowiem tylko otworzyć drzwi wiodące do maleńkiej bocznej izdebki, aby nagle wpaść w Wielkanoc. W ciasnocie i mroku pakamery tłoczyły się trzy pasyjne figury Chrystusa: Ubiczowanego, Frasobliwego i Upadającego. Chrystusy były jakby skarlałe od cierpienia, pełnym wzrostem sięgały do wysokości piersi stojącego człowieka, ale nie odbierało to im majestatu ni boskości. Drewniane figury wydobyte zostały ciesielskim, nie rzeźbiarskim kunsztem z grubych sosnowych pni. Zrobiono je z drewna o żywej fakturze, pełnego rys, spękań i nierówności. Wszystkie te naturalne właściwości sosnowego drewna zyskiwały nieoczekiwaną ekspresję i dramatyczność. Pęknięcia wyglądały jak rany, sęki niczym głębokie skaleczenia, a drewniane zadziory jak ślady razów. Chrystusy

1.

About Christmas time, when a snow blizzard raged around an unusual journey in time waited in store in the building housing the workshop of the Rabka puppet theatre. One needed only to open the door that leads to a small side room to stumble upon Easter. Jammed in the narrow confines and darkness of the closet were the Passion figures of Christ: Christ Scourged, Sorrowful Christ and Christ Falling under the Cross. The Christ figures reached up to the chest of a standing person as if wizened by the suffering. But that did not detract from their majesty, from their divinity. The wooden figures had been dug out of thick trunks of pine trees not as in sculpture but as in carpentry. The wood they were made of had a lively texture and was covered by scars, cracks and displayed a rough surface. These natural properties of pine wood acquired an unexpected expression and dramatic power. The cracks looked like wounds, the knots like deep cuts and the snags like welts caused by

„Trzej muszkieterowie" wg Dumasa/ "The Three Musketeers" by Dumas. Książę Buckingham (Teatr Lalek „Arlekin", Łódź 1993)



były pomalowane. Zmaltretowane ciało Boga-Człowieka pokrywały odcienie sinej szarości brutalnie ożywianej burą czerwienią zakrzepłej krwi. Chrystusowa męka odnajdywała swoje artystyczne odbicie w naturalnym „cierpieniu" przyrody, w „torturze" drewna. Drewniane figury Jezusa skryte w teatralnym schowku wydawały się osiągać jakiś wymiar mistyczny. Może dlatego, że jak spostrzegł Gilbert Keith Chesterton, drewno i jego obróbka, w podświadomej wyobraźni, jakoś dziwnie się kojarzy z całym świętym rzemiosłem Cieśli. Z Jego żywotem, ukrzyżowaniem i zmartwychwstaniem. Być może więc dzięki temu teatralna pakamera, służąca za tymczasowe pomieszkanie figurom oczekującym na premierę widowiska *Dialogus de Passione* w Teatrze Dramatycznym w Gdyni, promieniowała triumfem Wielkiej Niedzieli, nie Wielkopiątkową rozpaczą.

Wszystkie te figury wyciosał z podhalańskich sosen Piotr Piotrowski według projektów Rajmunda Strzeleckiego – największego dziś poety figur drewnianych w całym polskim teatrze. Wystarczy wspomnieć choćby jego *Żywot Wawrzyńca wśród żywotów świętych*, w którym osiemdziesiąt person z drzewa li-

lashes. The Christ figures were painted. The tortured body of God-Man was covered by a livid green colour and brutally enlivened by the blackened red colour of clotted blood. Christ's Passion found its artistic reflection in the innate "suffering" of nature and the "torment" of wood. The wooden figures of Jesus stored in the theatre closet seemed to have attained a mystical dimension. Maybe because of the fact that, as Gilbert Keith Chesterton observed, wood and its processing is in some strange way associated in the subconscious imagination with the sacred craft of the Carpenter, with His life, the Crucifixion and Resurrection. Quite possibly therefore, it may be thanks to this that the theatre's closet that serves as a temporary accommodation for the figures prepared for the premiere of *Dialogus de Passione* at the Teatr Dramatyczny in Gdynia radiated the triumph of Easter and not the despair of Good Friday.

All the figures were hewed out of the Podhale (Tatra foothill region) pine trees by Piotr Piotrowski after the designs by Rajmund Strzelecki, who is presently the greatest poet of wooden figures in the Polish theatre. Mention need only be made of the



„Trzej muszkieterowie" wg Dumasa/
"The Three Musketeers" by Dumas
Kardynał Richelieu
(Teatr Lalek „Arlekin", Łódź 1993)

powego wespół z czwórką aktorów odegrało misterium Dobra i Natury. W widowisku tym osiągnął Strzelecki szczyty „drewnianego" patosu i „drewnianego" żartu.

Pierwszy w figurze Matki Boskiej Bolesnej – lalca trochę krępej, o wielkich oczach i wyrazistych, wysmukłych dłoniach. Lalka miała ręce ruchome na osi i w „stawie" łokciowym. Mogła je opuszczać, krzyżować na piersiach i wznosić w górę przesłaniając całą twarz. Było w tym geście o iście niesamowitym wyrazie i wołanie rozpaczy, i klęska, i nadzieja. Był żebraczy skowyt i mimowolna, milcząca pogróżka wobec oniemiałego nieba. I był krzyk. Krzyk egzystencjalny jak u samego Edwarda Muncha.

Figurą zaś św. Szymona Pustelnika była lalka anachorety, co się tak zbratał z przyrodą, że mu na głowie, miast włosów, wyrosła wiecha ze splątanych konarów drzew. Tym sposobem świątobliwy mąż nigdy się nie rozstawał z eremickimi ostępami.

Jeszcze inne drewniane cuda sprawił Strzelecki w warszawskim *Bożym Narodzeniu*. Po pierwsze: drewniane figury osób choć niewielkie, były tak strzeliste, że wydawały się dosięgać niebiosów. Po drugie, wszystkie te postacie, pokrewne sylwetą i

Life of Wowro amid the Lives of Saints (*Żywot Wowry wśród żywotów świętych*) in which eighty persons made of linden wood and four actors performed the mystery of Good and Nature. Strzelecki attained the heights of "wooden" pathos and "wooden" humour in this play.

The first figure, the Mater Dolorosa, was a fairly stocky puppet with large eyes and slim expressive hands. The arms of the puppet moved on an axis and at the elbow joints. The hands could be lowered, crossed on the chest and raised to cover the face. There was in this gesture of indescribable expression supplication, despair, disaster and hope. There was a beggar's whine and an unintentional silent threat raised against the mute heavens. There was a shriek, the existential shriek as in Edward Munch's painting.

The figure of Saint Simon, the Hermit, was a puppet of an anchorite who fraternized so intimately with nature that instead of hair a tangle of tree branches grew out of his head. In this manner, the saintly personage was never far from the hermit preserves.

Strzelecki created other wooden marvels for *Christmas* produced in Warsaw. Firstly, though not very large, the wooden

złotą monochromatyczną aureolą wizerunkom znanym z ikon, kontrastowały z pokraczną lalką Heroda – ohydnego pokurcza, całego zwiniętego w kłąb bezsilnej złości. Po trzecie: okazywało się, że święte figury noszone przez aktorów przed sobą, w procesyjnym, modlitewnym skupieniu mogą pełnić rolę maski teatralnej, budującej znaczenia wynikające z dwupodmiotowości postaci teatralnej. Po czwarte: nośnikiem poezji stawał się mechanizm figury, nawet nie jej konstrukcja. W *Bożym Narodzeniu* czymś bajecznym, arcypoetycznym było to, że drewniane aniołki – prawdziwe niebiańskie ptaszęta – swoje drewniane skrzydła miały osadzone na zawiasach i tylko dzięki temu mogły nimi „trzepotać".

2.

Wyjście z natury tworzywa, z istoty materii jest charakterystyczne dla lalek teatralnych Rajmunda Strzeleckiego, niekoniecznie tylko dla tych drewnianych. Oto Medyk z *Ludowej szopki polskiej* cały uformowany z bandażowych zwojów. Ta obandażowana maszyna do bandażowania obwieszona jest cała słoikami i butelkami będącymi jakby balastem ograniczającym ruchliwość, nadmierną i złowrogą, lekarskiego wrzeciona. Z kolei Faust i Mefistofeles byli w wersji Strzeleckiego kulisto-pierzaści w swym nadęciu występną pychą, a Don Juan prezentował się w kształcie balonu zadufania wytwarzanego przez obłok paradnego stroju uwodziciela, uformowanego z kryz, koronek i wcieleń bieli. Wreszcie hamletyczny, choć do mumii podobny, Grabarz, też z *Ludowej szopki polskiej*, zadziwia nie tylko tym, że jego łachmany przypominają zbutwiałe trupie całuny, ale tym przede wszystkim, iż cała jego postać wydaje się przedłużeniem, dalszym ciągiem i funkcją jego łopaty – makabryczno-praktycznego profesjonalnego rekwizytu.

Imponująco różnorodna materia tworzywa lalki teatralnej, będąca dla Rajmunda Strzeleckiego punktem wyjścia dla scenicznego żartu i konceptu bywa także źródłem uogólniającej, interpretacyjnej metafory. W *Weselu* Wyspiańskiego wszystkie postacie inteligentów mają głowy ciasno okręcone białym bandażem. Kontrastujące z wyglądem tej chorej warstwy społecznej zdrowe twarze ludu, zrobione z butaforki, wyglądają jak wykrojone prymitywnym nożykiem z korzenia rzepy – przysłowiowego symbolu krzepy i czerstwości.

Największym osiągnięciem *Wesela* jest wszakże kształt zjaw – realnie fantasmagoryjnych ucieleśnień snów narodowych i personalnych obsesji. Strzelecki, inspirowany plastyką Wyspiańskiego i malarstwem Matejki, ukazał je w formie jakby żywych witraży rozpinając na kratownicach z lin konopnych wymowne zarysy widmowych postaci, ich aktywne, choć zredukowane szczątki. Te zjawiska widne na szybach nieistniejących dają się zresztą świetnie animować.

Bezapelacyjnym arcydziełem stał się tutaj Stańczyk – makabryczne truchło królewskiego błazna zwisłe w monarszej pozie; brutalna, barokowa parodia mitu króla-trupa tonąca w blaskach purpury i białej poświacie piszczeli.

3.

Wydawać by się mogło, że zainteresowania teatralne Rajmunda Strzeleckiego pochłania w pełni lalka teatralna. On to przecie otoczył blaskiem drewnianą figurę, on tykę kukły uczynił kunsztownym narzędziem animacji (*O medyku Feliksie*), a potem zrobił z kukły istotę „dwunożną" jakby igrającą na szczudłach, on na drewnianym szkielecie kukły począł luźno wieszać nogi, ręce, tułów i głowę przeobrażając tę lalkę przysadzistą w napowietrznego stwora posłusznego podszeptom fantazji (*Ludowa szopka polska*). On nobilitował w teatrze najprostszą konstrukcję polnego stracha na wróble pokazując, że jeśli na skrzyżowanych patykach zwieńczonych główką zawiesić flagę brytyjską, to kształt ten będzie postacią angielskiego ambasadora – dumnego księcia Buckinghama, a jeśli patykowego luda ubrać w koszulę z gazety, to każdy rozpozna w nim Dziennikarza (*Trzej muszkieterowie, Wesele*). On wreszcie tej samej lalce naśladującej stracha na wróble dodał nogi i ręce lalki bunraku (*Parady*) tworząc bohatera zwiewnego i lirycznego, o maksymalnie szerokiej gamie środków wyrazu. Autentycznego wrażliwca.

Tym niemniej znaczące są także osiągnięcia Strzeleckiego w dziedzinie kompozycji przestrzeni scenicznej. Zasadą wręcz jego widowisk jest istnienie ściśle określonego środka miejsca grania, scenograficznego centrum gry, miejsca szczególnie wyróżnionego w magicznej przestrzeni sceny. Taką funkcję pełniła szopa, za drzwi której, tak jak jasełka, pokazywano *Ca-*

figures were so slender that they seemed to soar to the sky. Secondly, all the figures, their silhouettes and monochromatic aureoles, betrayed a kinship with the images seen in icons. They contrasted with the misshapen puppet of Herod, a disgusting gnome rolled into a knot of helpless fury. Thirdly, the sacred figures, that the actors carried before them in the procession in a prayerful concentration, could successfully perform the role of the stage mask imparting meanings that stemmed from the dual subjectivity of the stage figure. Fourthly, the poetry was conveyed by the mechanism of the figure and not by its structure. In *Christmas*, the highly poetic and fabulous effects created by the wooden angels, true heavenly birds, were due to the fact that the wooden wings moved on hinges and could be made to flutter.

2.

A characteristic of Rajmund Strzelecki's theatre puppets, and not only of the wooden puppets, was the nature of the material, the essence of the material from which he starts. The Medic in *The Polish Folk Nativity Play* (*Ludowa szopka polska*) was made of swathes of bandaged. This bandaged machine for bandaging was hung with jars and bottles, a kind of ballast to restrain the evil hyperactivity of the medical spindle. In Strzelecki's version, Faust and Mephistopheles took the form of feathery balls bloated with criminal pride while Don Juan, a balloon shape of insolence, was expressed by the frothy and fancy costume made of lace and incarnations of whites. Finally, also from *The Polish Folk Nativity Play*, the Hamletic Gravedigger, though looking more like a mummy, was amazing not only because of the moldy rags he wore that resembled a shroud of a corpse but because his figure seemed above all to be an extension, an elongation and function of the spade, a macabre and practical professional prop.

The impressive diversity of the material used in making the theatre puppets which Rajmund Strzelecki takes as the point of departure for the stage joke and conceit, is also the source of the generalizing and interpreting metaphor. In Wyspiański's *The Wedding* (*Wesele*) the figures of the intelligentsia have heads wrapped in white bandages. The appearance of this sick social group contrasts with the ruddy hale faces of the peasants made of a papier mache that seemed to be cut out with a primitive knife from the root of the proverbial symbol of robust vigour, the turnip.

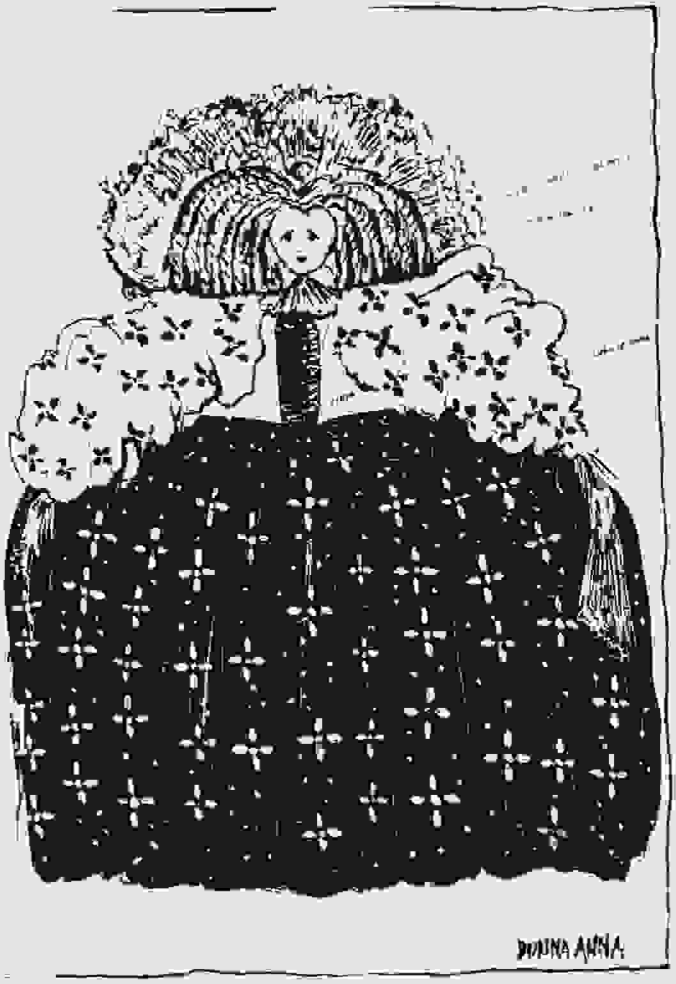
The greatest achievement in *The Wedding* is the form of the phantoms, the real phantasmagoric incarnations of national dreams and individual obsessions. Inspired by the art Wyspiański and the paintings of Matejko, Strzelecki designed them in the form of stained glass windows by draping the evocative outlines of the phantoms, their active though residual remains, on the lattice frames made of hemp. The phantoms seen in the non-existing window panes can be easily animated.

The unrivalled masterpiece was Stańczyk, a macabre corpse of a king's fool sprawling in a pose of a monarch, a brutal baroque parody of the myth of the king-corpse bathed in brilliant purple light and a white glow of skeleton bones.

3.

It may seem that Rajmund Strzelecki's interest in the theatre is totally devoted to the theatre puppet, for it was he who imparted a lustre to the wooden puppet, who made the puppet stick an artful tool of animation, as in *Felix the Medic* (*O medyku Feliksie*). He went on to develop the puppet into a two-legged creature that seemed to cavort on stilts and then began to hang legs, hands and torso on the wooden sketch transforming the squat figure into an airborne creature obedient to the whispers of fancy as in *The Polish Folk Nativity Play*. He ennobled in the theatre the simplest structure of the scarecrow in the fields demonstrating that by hanging a British flag on two crossed sticks topped by a head that form can become the figure of a British ambassador, the proud Duke of Buckingham, while when dressed in a shirt made of newspapers is immediately recognized as the Journalist, as in *The Three Musketeers* and *The Wedding*. Finally, by adding to the puppet that imitated the scarecrow a pair of legs and hands of a bunraku puppet (*Parades*) he created an ethereal and lyrical hero with a wide range of means of expression. An authentic hypersensitive character.

Strzelecki has to his credit equally significant compositions of the stage area. The clearly unmistakable principle of his productions is the presence of a strictly defined center of the place of





„Don Juan" wg starych czeskich lalkarzy/"Don Juan" in the version by the Czech puppeteers: Dona Anna and Don Juan (Teatr Lalek „Pinokio", Łódź 1992)

ra Maksymiliana; stół-ołtarz ze świętymi figurami w *Żywotach*, drewniane wrota (dubeltowe i mobilne wokół osi, kiedy stawały się kieratem losu) w *Bożym Narodzeniu*; romantyczne, wielofunkcyjne wieże w *Trzech muszkieterach*; pokład statku w *Paradach* czy na koniec różnorakie stodoły, sąsieki, brogi i zadaszone stogi w kilku wersjach *Ludowej szopki polskiej*. W dodatku wszystkie te znaki przestrzeni okazują się służebnymi wobec konwencji teatru lalek, służąc za scenkę na scenie, parawan, estradkę etc. i kameralizując widowiska wkomponowywane w pejzaż. Pejzaż natury bądź kultury. Ten pierwszy zdą się szczególniej frapować Rajmunda Strzeleckiego. Najpewniej dlatego, że w pejzażu natury widowisko, tak jak deszcz, słońce i wiatr, nie wymaga usprawiedliwienia. Bowiem artysta, odkrywający małe i wielkie dramaty pośród pni, kłód, patyków, słomy, płócien, szmat i powrozów, wygląda na przekonanego o tym, że literalnie cały świat uprawia aktorstwo.

Teatr Rajmunda Strzeleckiego zaczyna się od animacji wszystkiego świata zmierzając poprzez jego karnawalizację i antropomorfizację ku teatralizacji. Teatralizacji rozumianej bardziej jako objawienie niźli kreacja, bo wedle Strzeleckiego, jeśli wolno się domyślać, najwyższa sztuka, to zobaczyć, ujrzeć teatr, który już jest. Teatr w świecie zaklęty, może więc zaczarowany?

4.

Cały swój teatr i wszystkich jego mieszkańców oddaje Strzelecki w faktyczne władanie aktorów. Jakie stawia przed nimi zadania? Jakie sugeruje możliwości?

Z punktu widzenia interesów aktorskich zastanawiający był *Tryptyk staropolski*. W części pierwszej przedstawienia Strzelecki obdarzył aktorów marionetami sycylijskimi, którymi grali widoczni w całej postaci. Grali więc pomiędzy sobą, grali lalkami i grali z lalkami. Tutaj też, w *Judycie i Holofernesie*, jeden człowiek animował tłum, siedmioosobową gromadę ściśniętą w pęku. Gadał za tłum i był tłumem. W części drugiej pt. *Śmierć Panny Doroty* istniał jedynie żywy plan aktorski, bez użycia lalek. Tyle, że Strzelecki przebrał aktorów i wystylizował na lalki,

action, the scenographic center of action, a specific place distinguished within the magic area of the stage. That was the function of the shed with *Tzar Maximilian* shown behind its door as in a morality play, of the table-altar with the figures of saints in the Lives, that was the function of the wooden gates (double doors) that turned on their axis when they became the treadmill of fate in *Christmas*; of the romantic multifunctional towers of *The Three Musketeers*, the deck of a ship in *Parades* and finally the variety of barns, lofts, hayricks and wooden haystacks under a roof in several versions of *The Polish Folk Nativity Play*. Furthermore, all these symbols of space proved to be subservient to the convention of the puppet theatre by acting as a little stage on the stage, as a screen, as a concert stage, by reducing the production to chamber theatre proportions and by inserting the productions into the landscape. The landscape of nature or culture. The first seems to have a special attraction for Rajmund Strzelecki perhaps because in the landscape of nature a spectacle in the same way as rain, sun and wind does not have to be justified. Because by discovering the small and the great dramas played out among the tree trunks, logs, sticks,straw, cloth, rags and robes, the artist seems to be convinced that literally the whole world is devoted to the art of acting.

Rajmund Strzelecki's theatre starts by inspiriting the entire world in order to theatricalize it by imbuing it with the carnival spirit and anthropomorphism. In this case, theatricalize is understood as revelation rather than as creation for, according to Strzelecki, one may assume, the highest art is to see the theatre that already exists. The theatre spellbound in the world, hence perhaps enchanted?

4.

Strzelecki places his whole theatre and all its inhabitants under the actual sway of the actors. What tasks does he assign them? What possibilities does he suggest?

The Old Polish Triptych (*Tryptyk staropolski*) was most amazing from the standpoint of the interest of actors. In the first part of the play Strzelecki furnished the actors, whose whole

na malowniczo naiwne wyobrażenia bohaterów historii o uciśnionej, w rezultacie triumfującej, niewinności. W trzeciej zaś części – *Przypowieści o synu marnotrawnym* – scenograf wrzucił aktorów w kadłuby wielgachnych kukieł. Na sążnistych drągach, aktorzy, skryci wewnątrz sukien, płaszczy i opończy, dźwigali rzeźbiarskie głowy kukieł. Byli zogromniali, hieratyczni, monumentalni i mityczni. Byli najdosłowniej przeobrażeni w Coś, co stawało się Kimś i tkwili w środku owych tworów. Chcąc nie chcąc funkcjonowali jako dusze tych lalkowych olbrzymów rodem z ewangelicznej przypowieści.

Absolutna równorzędność egzystencji scenicznej aktora i lalki widoczna była w *Paradach*. To, że każda z lalek mogła być animowana tylko widomie i według potrzeb przez jednego, dwóch, a nawet trzech aktorów stwarzało szansę żonglerki obsadą, budowania znaczeń wynikających na przykład z płci animatorów i „płci" lalek, a także symultaniczności interakcji aktorskiej z relacjami aktorzy – lalka. Na przykład scena kołysania do snu lalki krnąbrnego Gila, poruszanego przez młodzieńca i dziewczynę, którzy nagle rozkochali się w sobie nawzajem i nie tracąc cierpliwości dla wybryków pajaca marzą tylko o samotności we dwoje, stawała się cudownym poematem o miłości z przeszkodami oraz o konflikcie serca i obowiązku. Poematem na tyle lirycznym, co rozbrajająco komicznym.

5.

Rajmund Strzelecki jest synem Zenobiusza Strzeleckiego (1915–1987) – scenografa wybitnego, ucznia Władysława Daszewskiego i Leona Schillera, historyka scenografii, profesora Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którego działalność przekonująco udowodniła, że warunkiem sine qua non twórczości teatralnej jest m.in. wiedza o przeszłości.

Rajmund Strzelecki przyuczał się scenografii sposobem domowym, rzemieśniczym trybem terminując u własnego ojca, wykonując prace pomocnicze, wreszcie współpracując z nim w teatrze. Ojciec był i pozostał mistrzem artysty.

Z opowieści o latach terminowania na najbardziej pouczającą wygląda ta o żmudnym poszukiwaniu, studiowaniu i kopiowaniu osiemnastowiecznych map na użytek *Wielkiego Fryderyka* Adolfa Nowaczyńskiego w inscenizacji Kazimierza Dejmka w łódzkim Teatrze Nowym. Panoramiczne, powiększające ujęcie mapy oświeconej Europy było zaledwie scenograficznym tłem, lecz równocześnie wszechobecnym punktem odniesienia dla wszystkich scen owego historycznego przedstawienia.

Rajmund Strzelecki – mąż o imponującej posturze, łączącej cechy zewnętrzne polskiego szlachcica z powierzchownością buddyjskiego mnicha, ma w swoim sposobie bycia godność i pokorę. W rozmowach z artystą uderzającym jest jego dworne potakiwanie słowom interlokutora. Układa się ono w całą symfonię przytakiwania, w której bywa zawarta autentyczna aprobata, zgoda wymuszona, kompromis, a nawet subtelny sprzeciw. Ten ostatni przeradza się czasami w weredyczny troszkę aforyzm – ostry, sarkastyczny, emanujący zaraźliwym poczuciem humoru. W tych polemicznych wtrętach Rajmunda Strzeleckiego nie ma jednak nigdy złośliwości. Jest natomiast zawsze logiczne nakłanianie ku temu, aby wygłaszane sądy dotyczyły tego, co widać naprawdę, a nie tego, co się widzieć chce bądź tego, co też widzieć należy. Zawarta w tej postawie przekora nigdy nie wyzbywa się wdzięku.

Zasypywany propozycjami scenograf – dysponujący olbrzymim kręgiem zainteresowań i nieustanną gotowością do artystowskiego wędrowania – jest uprzedzająco pracowity. W jego tekach drzemią gotowe przedstawienia, które zaledwie chodzą po głowie komuś z bliskich mu reżyserów. Zmuszony do ujawnienia swych prac Strzelecki wygląda na skrępowanego własną „nadgorliwością", usprawiedliwianą w jego oczach tym tylko, że niepolitycznie i niezręcznie byłoby kazać innemu na siebie czekać. Plastykę teatralną zdaje się traktować Rajmund Strzelecki niczym wysoce intymne wyznanie, ale swym całym światem zaczarowanym dzieli się z publicznością, paradoksalnie, niczym wartością, która do wszystkich należy.

figures were visible on stage, with Sicilian marionettes. Hence, we had three kinds of relationship: actor-actor, actor-animator – puppet, actor – puppet. Here, too, in *Judith and Holofernes*, one person animated a whole crowd, a group of seven grasped together in one bundle. He talked for the crowd and was the crowd. In the second part, called *The Death of Maid Dorothy* (*Śmierć Panny Doroty*), there were not puppets at all only live actors. However, Strzelecki dressed the actors in costumes and turned them into stylized puppets, into picturesque naive imaginations of the protagonists of the story about the downtrodden but in the end triumphant innocence. In the third part of the play, *The Parable of the Prodigal Son*, the scenographer tossed the actors into the torsos of huge puppets. The actors, hidden under the dresses, the coats and cloaks, carried the sculptured heads of puppets raised on long poles. They were enormous, hieratic, monumental and mythical. They were most literally transformed into Something that became Someone. Huddled inside these creatures they functioned, willing or not, as the souls of the puppet giants from the Biblical parables.

The absolute equality between the stage actor and the puppet was evident in the *Parades*. That every puppet could be animated according to need by one, two or even three actors who had to be visible, offered an opportunity for juggling the cast around, for developing meanings that stemmed, for example, from the sex of the animator and the sex of the puppets, and from the simultaneous interaction of the actor and the puppet. For instance, there was the scene, where the puppet of the cantankerous Gil is rocked to sleep by being moved by a young man and a girl who suddenly fall in love with each other and, without losing patience with the fretting clown, dream of being alone together, which becomes a miraculous poem of love facing obstructions and of the conflict between the heart and duty. The poem is as lyrical as it is disarmingly comical.

5.

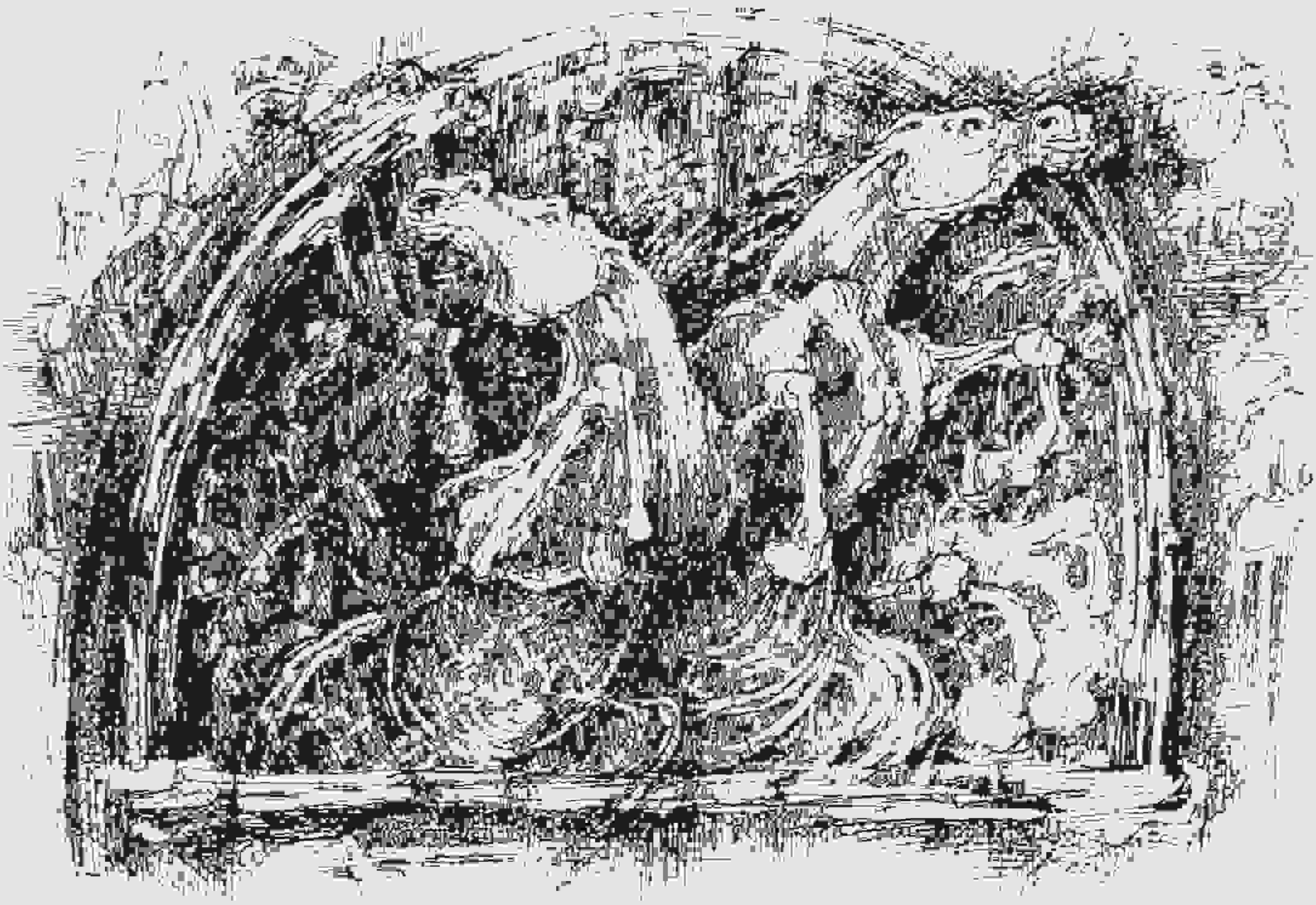
Rajmund Strzelecki is the son of Zenobiusz Strzelecki (1915 1987), Poland's famous scenographer, pupil of Władysław Daszewski and Leon Schiller, historian of stage design, professor of Warsaw's Academy of Fine Arts, whose activity demonstrated convincingly that the sine qua non condition of theatre creativity is ,among others, knowledge of the past.

Rajmund Strzelecki learned scenography at home, by serving as his father's apprentice in the craft, first assisting him and finally working with him in the theatre. The father was and remains the artist's master.

In his accounts of the years of apprenticeship, most instructive is that of the tedious search, study and copying of 18th century maps to be used in Adolf Nowaczyński's *The Great Frederick* (*Wielki Fryderyk*) as directed by Kazimierz Dejmek at the Teatr Nowy of Łódź. The enlarged panoramic map of the Europe of the Age of Enlightenment was merely a scenographic background though it was an ubiquitous point of reference for all the scenes of that historic production.

Rajmund Strzelecki, a man of imposing stature that combines the features of the Polish nobleman and the appearance of a Buddhist monk, has a bearing marked by dignity and modesty. The striking thing of conversations with the artist is courtly nodding assent to the words of the interlocutor. It composes a whole symphony of nods expressing authentic approval, a forced agreement, a compromise and even a subtle opposition. The last sometimes takes the form of a somewhat veracious aphorism, stinging, sarcastic emanating an infectious sense of humour. There is never any malice in Rajmund Strzelecki's polemical interruptions. There is always a logical persuasion to express judgment that concerns the truly visible and not what one would like to see or what should be seen. The contrariness contained in this attitude is never without charm.

Swamped with offers, the scenographer, with his wide range of interests, and always ready to set out on artistic travel, is ever hard hard working (a workaholic). Reposing in his portfolios are finished productions that are barely a glimmer in the minds of the directors he is close to. Forced to reveal his work, Strzelecki seems to be embarrased by his own excessive zeal, justified in his eyes only by the fact that it would be impolite and awkward to have someone wait for him. Rajmund Strzelecki seems to treat stage design as a very intimate confession. However, paradoxically, he shares his enhanced world with the public, as ■ **a quality that belongs to all.**



„Faust" Goethego/"Faustus" by Goethe (Wrocławski Teatr Lalek 1989)

Elżbieta Olinkiewicz

GDY RYSUJĘ SZCZEGÓŁ, WIDZĘ GO W PRZESTRZENI

ŚWIAT PLASTYKI JADWIGI MYDLARSKIEJ-KOWAL

When I Draw a Detail, I See it in Spacial Dimensions

The World of Art of Jadwiga Mydlarska-Kowal

Ani język, ani opis nie mogą w sposób zadawalający poradzić sobie z takim rodzajem rzeczywistości teatralnej i plastycznej, którą proponuje teatr plastycznej metafory – Jadwigi Mydlarskiej-Kowal i Wiesława Hejno.

Nieokreśloność i wieloznaczność języka tej sztuki, opierającego się głównie na wyobraźni, na warstwach skojarzeń, możliwa staje się do opisania być może tylko językiem tak abstrakcyjnym jak muzyka czy poezja haiku.

Jak przekroczyć granice języka teatru i wyobraźni plastycznej, aby nakreślić obszary wyobraźni opartej na doznaniu zmysłowym? Doświadczenie tego teatru nie jest wynikiem naszej zwykłej świadomości, lecz tej, która łączy racjonalne i intuicyjne, rzeczywiste i podświadome, dostrzegane i wyobrażone w harmonijną, spójną całość.

Obrazy – grafiki – projekty – realizacje teatralne Jadwigi Mydlarskiej-Kowal nie mają nic wspólnego z narracją wizualną przypisywaną tradycyjnej funkcji scenografa w teatrze.

Są problemami egzystencjalnymi i etycznymi „dziejącymi się" nie w sferze słów, dialogów, akcji, lecz umiejscowionymi szerzej, w „przestrzeni pomiędzy":

pomiędzy treścią a sensem

Neither language nor description can deal satisfactorily with the type of theatre and plastic art reality proposed by the theatre of the plastic metaphor of Jadwiga Mydlarska-Kowal and Wiesław Hejno.

The ineffable nature and manifold meanings of this art based chiefly on imagination and levels of association, can be described only in a language which is as abstract as music and haiku poetry.

What boundaries of theatre language and of the plastic imagination must be crossed before the area of imagination founded on sensual expression can be delineated? The experience of that theatre does not stem from ordinary consciousness but from a consciousness that combines the rational and intuitive, the real and the subconscious, the perceived and the imagined into a cohesive and harmonious whole.

Jadwiga Mydlarska-Kowal's pictures, graphic works, designs, theatre productions have nothing in common with visual narrative, the traditional role ascribed to the scenography in the theatre.

They are existential and ethical problems that take place not in the sphere of words, dialogue, action but that are located more broadly in the "area in between"

between the contents and the meaning



„Niedokonania" wg Kafki
"Incompletions" by Kafka,
reż./dir. Wiesław Hejno
(Wrocławski Teatr Lalek,
1994)

fot. Marek Grotowski



fot. Marek Grotowski

„Niedokonania" wg Kafki/
"Incompletions" by Kafka,
reż./dir. Wiesław Hejno
(Wrocławski Teatr Lalek,
1994)

„Gyubal Wahazar" Witkacego/
"Gyubal Wahazar" by Witkacy,
reż./dir. Wiesław Hejno
(Wrocławski Teatr Lalek,
1997)



fot. Marek Grotowski

pomiędzy słowem a milczeniem
pomiędzy teatrem a plastyką
pomiędzy aktorem a widzem
a nade wszystko
pomiędzy „ja" ukazanym i nieujawnionym każdej
egzystencji ludzkiej.

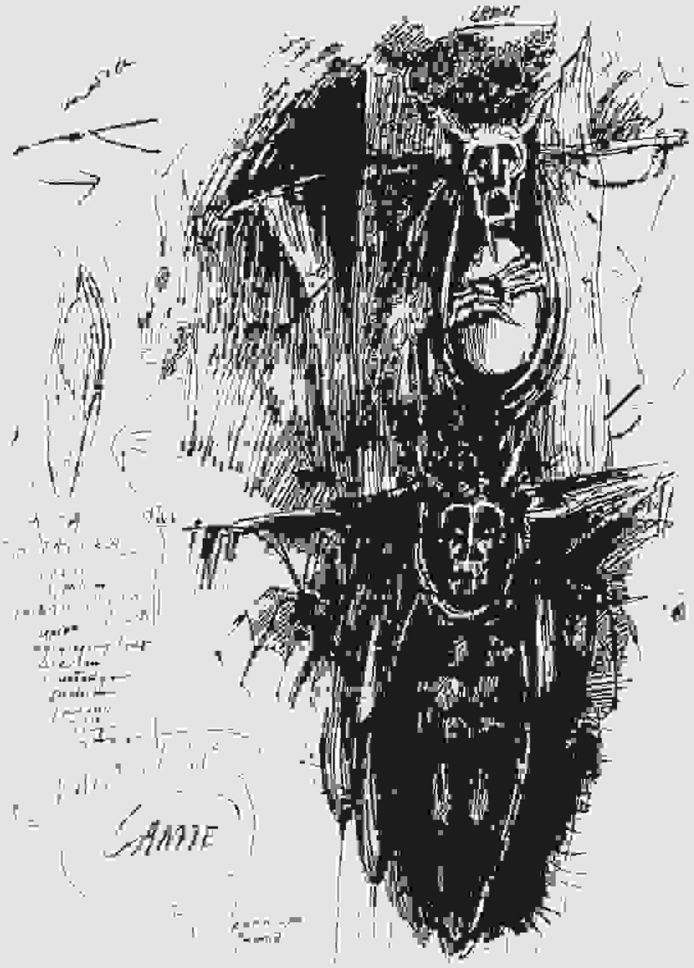
W teatrze Jadwigi Mydlarskiej-Kowal nie ma scenografii w tradycyjnym rozumieniu, dopełniającej warstwę słowa. Jest plastyka teatralna, autonomiczna, zmuszająca w każdym przedstawieniu do poszukiwania głębszych warstw ukazanych nie wprost.

I niezależnie od tego, czy jest to przedstawienie Wiesława Hejny czy Jacka Bunscha, jest przede wszystkim światem pytań egzystencjalnych stawianych przez Jadwigę Mydlarską-Kowal.

between the word and silence
between the theatre and the plastic arts
between the actor and the spectator
and above all
between the revealed "I" and that which remains undisclosed
in every human existence

Jadwiga Mydlarska-Kowal's theatre does not have scenography in the traditional sense as a supplement to the words. It is an autonomous stage art compelling one to probe the deeper levels of every production that are not directly evident.

And it does not matter whether it is a Wiesław Hejno or a Jacek Bunsch production. We have here, above all, a world of existential questions posed by Jadwiga Mydlarska-Kowal, questions about the individual, about his other face, about the world





Pytań o człowieka, o jego inne oblicza, o świat, który tworzy lub za jego sprawą staje się. Pytań o gorzką rację stanu, mądrość, konieczność, obowiązek, o życie, zmysłowość, nadzieję, miłość.

Czy konie w *Fauście* są pytaniem o biologię i witalność życia, a może o nieuchronność czasu lub o niemożliwość powtórzenia drogi?

Czy niebo splątanych, dynamicznych postaci w *Procesie* jest freskiem pod kopułą katedry czy światem relacji, jak ty widzisz tych na górze i jak oni dostrzegają ciebie, a może są to bohaterowie *Piekła* Dantego – czy tylko *Procesu* Kafki?

Czy mundur oficera z *Kolonii karnej* jest mundurem wszystkich żołnierzy niosących kości wszystkich pól bitewnych? Czy wchodząc w jakikolwiek mundur człowiek nie zmienia swojej osobowości?

Co znaczą maski – wielokrotność twarzy aktora na kołnierzu płaszcza? Machina do tortur czy ołtarz? Gdzie jest granica między społecznymi prowokacjami cierpienia a cierpieniem jednostki?

Co dzieje się, gdy biurko staje się ołtarzem?

Czy zdajemy sobie sprawę z ograniczeń, w których tkwimy?

Czy zastanawialiśmy się, dlaczego są ludzie, którzy nie muszą przywdziewać swoich „epoletów"?

Ruch zatrzymany, jeszcze bardziej dynamiczny i sugestywny przez „chwilę zatrzymania", nie ma nic wspólnego z dekoracyjnością – jest drogą, koniecznością wyboru, punktem widzenia, a nie zabiegiem artystycznym, podobnie jak walor między czernią i szarością.

Teatr Hejny i Mydlarskiej-Kowal otwiera jeszcze jedną drogę teatru plastycznego w Polsce. Obok Szajny, Kantora, Mądzika, rysuje się obszar teatru zwielokrotnionego doświadczenia metafory plastycznej i teatralnej.

Między literaturą a plastyką, między filozofią a potocznością, między człowiekiem i jego drugim „ja".

Jest to teatr wielomedialnych i umownych znaków ukazujący iluzję, jaką jest teatr, a jednocześnie otwierający inne przestrzenie artystyczne.

Teatr lalki, przedmiotu, plastyki szeroko rozumianej, teatr aktora z lalką i tego co nieuchwytne „pomiędzy". Jakich możliwości dostarcza relacja i wzajemny wpływ lalki i człowieka? Jak może rozwijać się kontakt między nimi? Kim staje się człowiek, gdy cechy życia przekazuje lalce? Jakie są granice ożywiania for-

he creates or which comes into being at his instigation; questions about the bitter reasons of state, about wisdom, necessity, duty, about life, sensuality,hope, love.

Do the horses in *Faust* represent a question regarding biology and life's force, or is it a question about the ineluctability of time or do the horses perhaps signify that it is impossible to retrace the same road again?

Is the sky of the knotted mass of dynamic figures in *The Trial* a fresco under a cathedral dome or is it a world of relationships how you see those above an how they see you or can they be characters of Dante's *Inferno* or simply of Kafka's *The Trial*

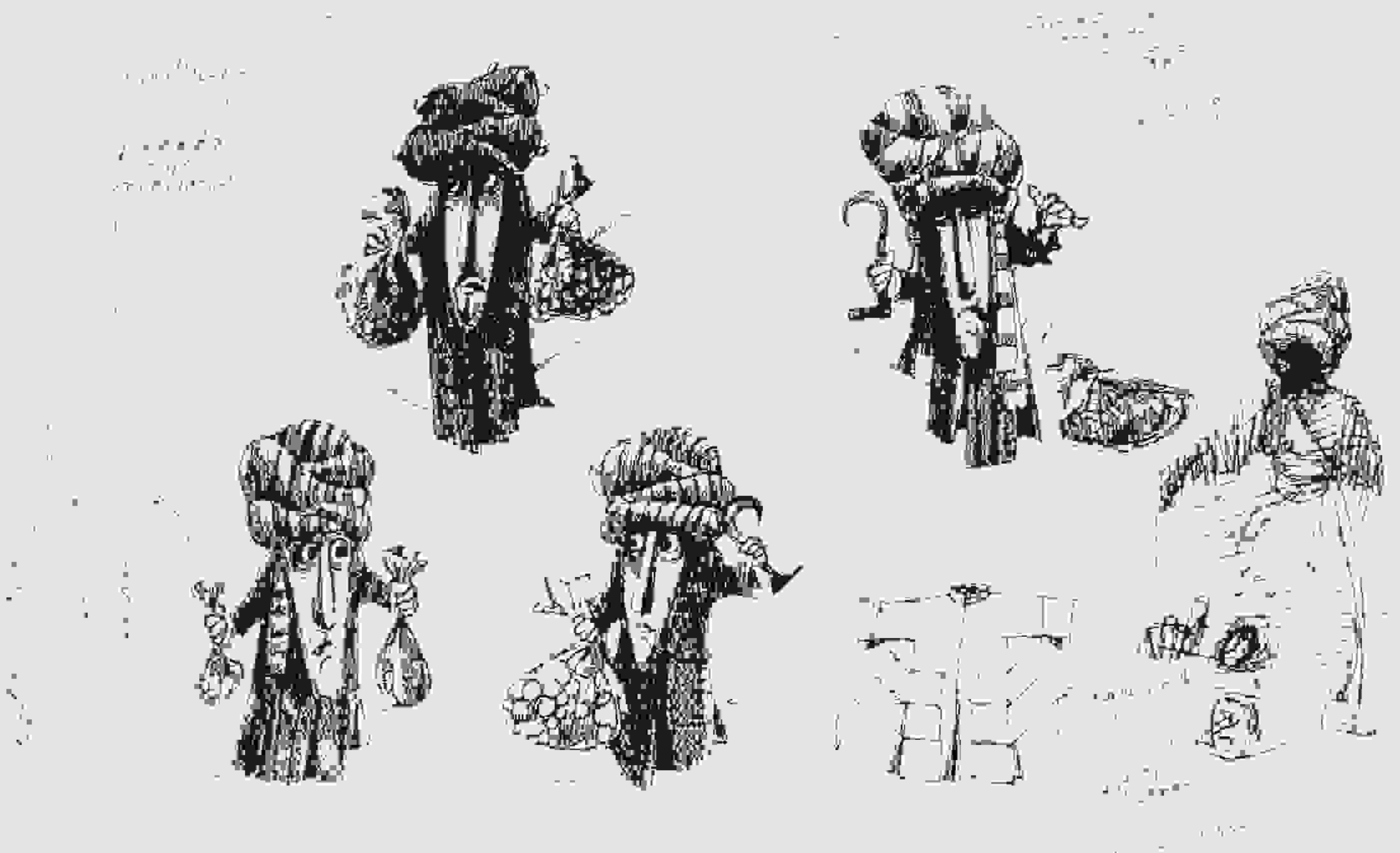
Is the uniform of the officer in *The penal Colony* a uniform of all the soldiers of all battlefields? Is there a personality change when an individual dons any kind of uniform? What do the mask signify? Is the object a tool of torture or an altar? Where is the line that runs between the social provocation of suffering and the suffering of the individual? What happens when a desk becomes an altar? Are we aware of the limitations within which we are constrained? Did we ever wonder why there are people who do not have to put on their epaulets? Motion brought to a standstill is even more dynamic and evocative by virtue of the "moment it stops". It has no relation to decorativeness, it is a road, a need to choose, a point of view and not an artistic device in the same sense as the value of colour between black and grey.

The Hejno and Mydlarska-Kowal theatre offers yet another approach to the visual theatre in Poland. Next to Szajna, Kantor, Mądzik, there emerges here an area of a theatre of a multiplied expression of the plastic and stage metaphor.

Between literature and fine arts, philosophy and the commonplace, between the individual and his other "I".

It is a multimedia theatre with abstract symbols that reveals an illusion that is theatre, and that at the same time opens up other artistic regions.

It is the puppet theatre, the theatre of the object, the fine arts theatre in its broad sense, the theatre of the actor with the puppet, and of something that is "in between". What possibilities are offered by the relationship and the mutual influence of the puppet and the human individual? How can contact between them develop? What happens to the individual when he transmits the attributes of life to the puppet? To what extent can form be



Obok/Left: „Faust" Goethego/"Faustus" by Goethe: Lamie/Lamias (Wrocławski Teatr Lalek, 1989)

Powyżej/Above: „Ali Baba i 40 rozbójników" Leśmiana/"Ali Baba and His Forty Brigands" by Leśmian (Wrocławski Teatr Lalek, 1995)

my? Jakie mogą być drogi i obszary, inaczej niż tradycyjnie rozumianej animacji? Ale nade wszystko, jakimi drogami będą szły poszukiwania pozaformalne, odkrywanie innych, nowych obszarów teatru lalki i przedmiotu i teatru w ogóle?

Jednoczesność istnienia trzech planów: planu żywego, lalki i aktora i planu lalkowego, tworzy pełniejsze istnienie zarówno lalki jak i aktora. Aktor dostając partnera – lalkę (przedmiot, formę) może ją równocześnie wprowadzać w różne obszary. Obszar dramatu, obszar iluzji teatru, realności egzystencji człowieka, wyobraźni, metafizyki, misterium czy doświadczania sztuki...

Teatr, ożywiający struktury plastyczno-ikoniczne, ukazujący i fascynujący formą magiczno-intelektualnych przekazów. Wprowadzający w doświadczanie świata i przekazujący wiedzę o nas samych.

Zastanawiam się, kto do mnie bardziej przemawia „ja – aktor" czy „ja – lalka"? Jednoczesność przekazu, budowania dramaturgii, kreślenia portretów psychologicznych niejednokrotnie zaciera te granice. Forma zlewa się z aktorem, a aktor dając życie lalce zatraca swą fizyczność.

Jadwiga Mydlarska-Kowal myśli obrazami, nie poprzez słowa, pojęcia – lecz przez obraz, buduje wizję teatru – świata. Wizję, powstającą w nieustannym rysowaniu. Powstają setki, tysiące szkiców. Myśli rysując, tworząc. Tworzy – ujawniając myśli nie słowem, lecz szkicem. Ten sposób tworzenia przenosi na sytuacje teatralne. Intensywne uczucia, napięcia, przeciwstawne siły świata, namiętności są wyrażone nie tekstem, który mówią (lub nie) aktorzy, lecz przy pomocy sytuacji, obrazu, formy.

Wewnętrzne konflikty bohatera uzewnętrznione w napięciu żył na skroni twarzy-maski. Poprzez szczegół, indywidualizację artystka uniwersalizuje problem. Lecz nie ma tu myślenia formą, jest myślenie rzeczywistością świata, przeniesioną do rzeczywistości teatru. Forma jest poza sobą samą, jest istnieniem i życiem, któremu twórca dał tchnienie.

„Czy mamy te twarze, które ujawniamy? Czy te, które nosimy pod zewnętrzną maską przywdziewaną dla świata? Gdzie jest twarz, a gdzie maska?...

To zmusza do refleksji nad bruzdą, zmarszczką na twarzy wyrzeźbioną przez życie, a ukazaną przez artystę.

Na ile my jesteśmy faktycznymi ich rzeźbiarzami, a na ile los.

animated? What other approaches and what other regions can there be outside the traditional concept of animation? But above all what ways of approach will the non-formal experiments take? What new spheres of the puppet theatre, the theatre of the object and the theatre in general will be discovered?

The coexistence of the three planes, the live actor, the puppet, the actor and the puppet, create a fuller existence for the puppet and for the actor. Receiving a partner (the puppet, an object or form) the actor can introduce it in into various spheres: the sphere of the drama, the sphere of the illusion of the theatre, of a human existence, imagination, metaphysics, mystery or experience of art.

The theatre that animates the plastic, iconic structures, that reveals and fascinates with the form of the magic and intellectual medium, the theatre that introduces us to an experience of the world and from which we learn about ourselves.

I wonder who appeals more to me, the actor or the puppet? The simultaneity of communication, of the development of the drama, and of the delineation of psychological portraits often blur the division between the two. The puppet blends into the actor and the actor by giving life to the puppet forfeits his psychical being.

Jadwiga Mydlarska-Kowal thinks in pictures, and it is not by using words but by using pictures that she constructs a vision of the theatre – the world, a vision that takes form by continuously drawing, by producing hundreds and thousands of sketches. She thinks by drawing-by creating. She creates, revealing her thoughts, not by the medium of words, but by the medium of sketches. She carries the creative method over to stage situations. Intense emotions, strains, the opposing forces of the world, passions, all these are expressed not by means of a dialogue, that the actors speak (or do not) but with the aid of situations, pictures, forms. The inner conflicts of the protagonists are made evident by the bulging veins at the temples of the face-mask. The artist uses the detail and individualizes in order to universalize a problem. However, she does not think in terms of forms, but in terms of the reality of the world transposed to the reality of the theatre.

Is the face we reveal the face that we have? Or are the faces we carry hidden under the mask that we present to the world our real ones? Where is the face and where is the mask? These questions force us to reflect on the furrows and lines etched in the face by life and shown by the artist. To what extent are we responsible for them and to what extent is it the work of our fate?

Jak wygląda ta inna twarz, której nie ujawniamy? Czy w twarzach prezentowanych w teatrze nie odnajdujemy własnych?

Środki wyrazu Jadwigi Mydlarskiej-Kowal są podporządkowane prawom i strukturom świata, w którym odczuwanie, myślenie, myślenie neurotyczne, wyobrażenie, sen, postrzeganie, świadomość i nieświadomość stanowią niepodzielną całość, dopełniającą się mimo przeciwstawności. Odczuwanie „Ja" jest pomiędzy tymi strefami. Poprzez plastykę teatralną artystki zyskujemy wgląd w sferę nieświadomości, to jest tak, jakbyśmy odkrywali drugą i trzecią maskę, którą nosimy przed własną twarzą.

I nie ma tu opozycji ani wartościowania między „prawdziwe i fałszywe". Zauważamy wszystkie szczegóły dzięki odkryciu całości.

Mydlarska-Kowal w tworzonej przez siebie twarzy-masce, użytej jako twarz uniwersalna, odkrywa dwoistość jasnej i ciemnej strony, pierwiastka męskiego-żeńskiego, wszystkich wzlotów i upadków – cały świat przeciwieństw.

Mówi za pomocą „praobrazów" – indywidualne przekształca w uniwersalne, przypadkowe w wiecznotrwałe i ponadczasowe.

Naszą nieświadomość indywidualną łączy z nieświadomością zbiorową, odkrywając „zapomniane, podświadomie dostrzeżone, pomyślane lub odczute".

...Pułapka, osaczenie, wewnętrzne obrazy zagrożeń. Pamięć wyobrażeń, sytuacje przypomnień. Przedmioty osaczają rzeczywistość w zdarzeniu bez dziania się i w dzianiu ledwie uchwytnym.

To co gnębi, to co niemożliwe do wyrażenia spełnia się w sztuce. Prawa tkwiące w sytuacjach zagrożeń, ich sensy pozytywne, rozwiązania...

Przestrzeń fikcyjna i realna – obejmuje nas, wciąga. Czy nie czujemy się świadkami w *Procesie* i petentami w *Wahazarze*, podglądaczami w *Niedokonaniu*? Czas sceniczny, czas fabularny, czas realny, czas sakralny zostaje przez sugestywność plastyki zatrzymany. Wchodzimy w czasoprzestrzeń wizji teraz – zawsze. Lecz „tu" i wieczne „teraz" jest nie trwaniem, lecz koniecznością doświadczania i refleksji. Zostajemy zmuszeni do spojrzenia w głąb, włączeni w przestrzeń konieczności, weryfikacji, oglądu. A jednak artystka przełamuje ją, otwiera poprzez wieloznaczność i wejście w obraz „negatywowy" postaci – pozwala nam poruszać się, na czas spektaklu, w przestrzeni ludzkiej.

Przestrzeń sztuki, przestrzeń teatru staje się przestrzenią koniecznego zatrzymania i wglądu widza – człowieka. I nawet jeśli pojawi się refleksja ledwie uświadomiona o nasze miejsce w tej grze, to z perspektywy może być „tą chwilą właśnie".

Metafora Mydlarskiej-Kowal nie jest obrazem symbolicznym, a wręcz odrzuca symbolikę, nie służy poznaniu czy dopełnieniu obrazu świata. Jest próbą dotykania tego, co niewidzialne, spostrzegania tego, co jest zaledwie szmerem, szelestem, odczuciem, niedookreśleniem nieciągłości linii. .

Może zatrzymać wzrok, skupić uwagę.

Mydlarska-Kowal buduje środki wyrazu scenicznego, metaforę plastyczną i teatralną poprzez nieuchwytne napięcie między żywym istnieniem człowieka, a twarzą-maską, lalką czy pudłem kostiumu-płaszcza, które, choć są martwymi formami, ożywają, stają się partnerem dla aktora i widza. Napięcie rodzi się między ruchem a trwaniem jak w scenie picia herbaty przez ojca w drugiej części *Niedokonania*, w ruchu oczu Przyjemniaczka w *Wahazarze* czy nadaktywności wuja z prowincji w *Procesie*. Milczenie postaci jest zastąpione krzykiem gestu, dynamiką niebecnego i nieświadomego przeczucia. Napięcie tworzy czasem jeden gest – a częściej jego brak.

Zatraca się granica między aktorem-animatorem a lalką-postacią. I nie ma znaczenia w tym teatrze, czy nośnikiem sensów jest aktor czy lalka, czy są to żywe postaci sceniczne będące lalkami.

Fikcja sztuki może być wieloznaczna. Artystka tworzy istnienia na przekór rzeczywistości realnej, jaką chcemy dostrzegać. Niby świat fantazji, a rzeczywistość realniejsza od potocznej, niby świat wyobrażony, a prawdziwy, jak cień człowieka.

Świat sztuki Jadwigi Mydlarskiej-Kowal nie może dotyczyć rzeczywistości ani relacji między wyobrażeniem a realnością. Nie ma tu dystansu między słowem a ideą, jest to świat, o którym pisał Jean Bandrillard – „świat doskonałych kopii, który nigdy nie istniał, a jest bardziej rzeczywisty niż realność".

– Jest refleksją nad rzeczywistością.

– jest maską rzeczywistości,

– niszczy a zarazem tworzy obraz tej rzeczywistości, który zaciera różnice między realnością a fikcją. To tak, jakby ożywić negatyw, który stworzy system doskonałej symulacji, rodzaj osmozy, niemożliwego podobieństwa, identyfikacji z fikcją i realnością pierwowzoru.

What does that other face we do not reveal look like? Do we not discover our own face in the faces presented in the theatre?

Jadwiga Mydlarska-Kowal's methods of expression are subordinated to the laws and structure of the world where feelings, thinking, neurotic thinking , imagination, dreams, perceptions, consciousness, unconsciousness form an indivisible whole and are complementary despite their contradictions. Through the medium of the artist's stage design we obtain an insight into the unconscious sphere. It's as if we discovered a second and third mask that we wear over our face.

There is no opposition here, nor is there any "true or false" assessment. We notice every detail thanks to the discovery of the whole.

Mydlarska-Kowal discovers in the face-mask she creates and that she uses as a universal face, the duality of a light and a dark side, of the male-female element, of the good and bad fortune, the whole world of opposites.

She speaks in "pristine pictures" and transforms the individual into the universal, the casual into the eternal and the timeless.

Our individual unconscious is merged with the collective unconscious discovering "the forgotten, the subconsciously observed, that which is thought or felt."*

The trap, the snare, the pictures of danger, the memory of the imagined, situations of remembrance. Objects ensnare reality in an event without action and of scarcely perceptible action.

That which oppresses, the inexpressible, can be realized in art. Laws that govern situations of danger, their positive sense, their resolution.

The fictitious and the real areas embrace us, draw us in. Do we not feel like witnesses in *The Trial*, like supplicant in *Wahazar*, and like snoopers in *Incompletion* (*Niedokonanie*)? Stage time, fictional time, real time, sacred time are stopped by the evocative nature of the design. We enter a time-space of vision that happens now-always. But "here" and eternal "now" is not permanence, it is a need to experience, to reflect. We are compelled to gain an insight. We are absorbed into the space of necessity, verification, inspection. Yet the artist, by means of manifold meanings, allows us to move in the human space for the duration of the performance.

The area of the play, the area of the theatre becomes an area of a necessary stopover making available certain insights to the spectator-the individual. And even if only a scarcely conscious reflection of our place in the game emerges, yet from a perspective the moment we reflected would gain importance.

Mydlarska-Kowal's metaphor is not a symbolic image. It rejects symbolism outright, does not serve cognition nor does it supplement the picture of the world. It is an effort to touch the invisible, to perceive what is barely a rustle, a whisper, an intimation.

Perhaps in order to stop and look, to focus attention.

Mydlarska-Kowal constructs the means of stage expression, the plastic and stage metaphor by way of intangible tensions between the living existence of the individual and the face-mask, a puppet and a costume, which, though they are inanimate forms, spring to life, become partners for the actor and the spectator. A tension rises between action and inaction as in the father's tea drinking scene in the second part of *Incompletion*, or in the eye movements of Pretty Boy (Przyjemniaczek) in *Wahazar*, or as in the hyperactivity of the uncle from the provinces in *The Trial*. The silence of the characters is replaced by the shriek of gesture, by the dynamism of the unconscious premonition. The tension may at times produce one gesture, though frequently none.

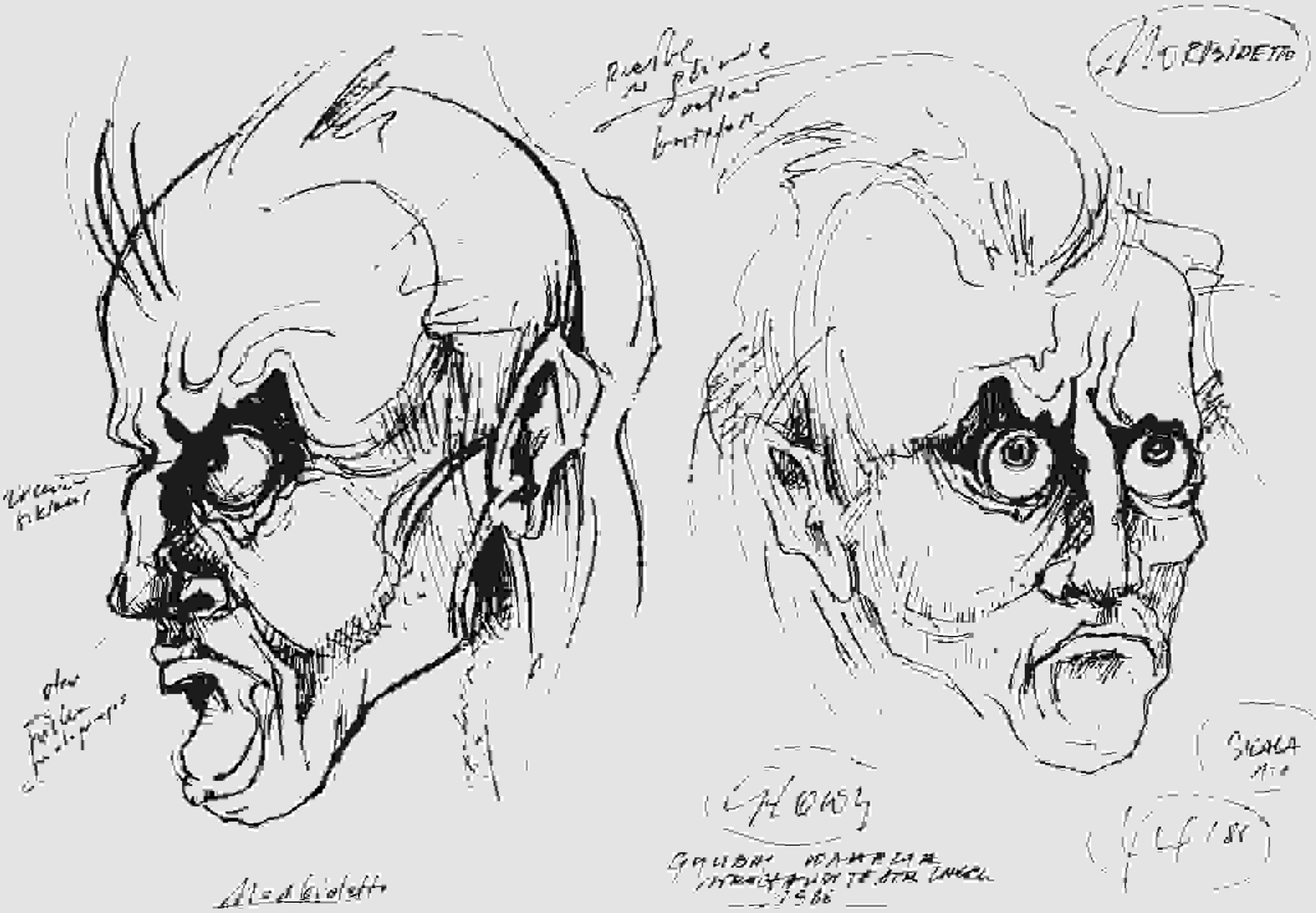
The line between the actor-animator and the puppet-character vanishes and it does not matter in this theatre whether the message is conveyed by the actor or the puppet or whether the "live stage figures" are the puppets.

The fiction of art can have many meanings. The artist creates an existence in defiance of the reality we wish to perceive. Ostensibly, a fantasy world, but one that is a more real reality than the prevailing everyday reality, ostensibly a world of imagination, but in fact as true a world as the shadow of man.

Jadwiga Mydlarska-Kowal's art world cannot concern reality, nor the relationships between imagination and reality. There is no gap there between the word and the idea; it is a world which Jean Bandrillard described as "a world of perfect copies which never existed but which is more real then reality."

It is a reflection on reality.

It is a mask of reality. It destroys as it creates a picture of the reality which eradicates the difference between reality and fiction. It's as if we animated the negative which will create a system of perfect simulation, a kind of osmosis, of an impossible resemblance, and identification with fiction and with the reality of an original.





„Gyubal Wahazar" Witkacego/"Gyubal Wahazar" by Witkacy (Wrocławski Teatr Lalek, 1987)
„Oni" Witkacego/"They" by Witkacy (PWST/State Theatre Academy, Wrocław 1992)

MIKOŁAJ MALESZA, CZYLI PAMIĘĆ ŹRÓDEŁ

Hanna Baltyn

Mikołaj Malesza or a Memory of the Sources



„Merlin" Słobodzianka/ "Merlin" by Słobodzianek, reż./dir. Piotr Tomaszuk (Towarzystwo „Wierszalin" – Teatr, 1993)

fot. Stefan Okołowicz

Pierwsze zetknięcie widza ze scenografią Mikołaja Maleszy jest wyjątkowe, gdyż zawsze prowokuje pytania. Artysta funkcjonuje w teatrze od dziesięciu lat – tylko, lecz zdołał wypracować sobie unikatowy, samoswój, nie do podrobienia artystyczny „charakter pisma". Przestrzeń, w jakiej się znajdujemy, narzuca refleksje topologiczne i filozoficzne. Widz, reagując na świat przedstawiony na scenie, miałby ochotę postawić kreatorowi parafrazę pytania, które blisko sto lat temu zadał sobie Paul Gaugin: Skąd przybywasz? Kim jesteś? Dokąd idziesz?

Skąd zatem? Mikołaj Malesza urodził się w Krynkach. Krynki sąsiadują o kilka kilometrów z Bohonikami i Kruszynianami, ośrodkami kultu polskich Tatarów, gdzie na cmentarzach czyta się napisy nagrobne w dwóch lub trzech alfabetach. Tam, na dzisiejszych kresach, urodził się w prawosławnej rodzinie białoruskiej Mikołaj Malesza. Trudno na podstawie suchych danych wyobrazić sobie drogę, jaką musiał przebyć wiejski chłopak z talentem plastycznym, absolwent Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej ASP ze specjalnością wystawienniczą, do teatru.

W Krynkach nie było teatru. Pierwszy i jedyny kontakt Maleszy ze sceną w czasach szkolnych to bajka objazdowego teatru o tym, jak lisiczka ukradła kogutka. Następny, to już debiut profesjonalny, zrealizowany z żoną Ewą Sokół w 1984 *Pokutnik z Osjaku* do tekstu Romana Brandstaettera. Przedstawienie to, pokazane raz jeden w kościele na Żytniej, przypadło na czas – według terminologii ówczesnych władz – „stopniowego likwidowania uciążliwości stanu wojennego". Był początek lata. Zebranie po urlopach aktorów w nowym sezonie okazało się ponad siły realizatorów. Mimo to Pokutnik z Osjaku wciąż żyje w wielkich lalkach składowanych w pracowni plastycznej Maleszy w

The first contact with Mikołaj Malesza's stage designs is an electrifying experience for it always evokes questions. Though the artist has been working in the theatre only ten years he has already developed his very own unique and inimitable "script". The space in which we find ourselves evokes topological and philosophical reflections. Reacting to the world presented on the stage, the spectator is prompted to direct to the artist the paraphrased questions that Paul Gaugin had asked himself nearly one hundred years ago: "Where do you come from? Who are you? Where are you going?"

Where did he come from? Mikołaj Malesza was born in Krynki several kilometers distant from its neighbours Bohoniki and Kruszyniany, centres of the cult of the Polish Tatars where graves in the cemeteries bear inscriptions in three alphabets. There, in today's borderlands of Poland, Mikołaj Malesza was born in a Byelorussian Orthodox family. It is not easy to imagine – on the grounds of the pure biographical data only – the distance that had to be travelled by the talented village boy, graduate of the Department of Interior Decoration of Warsaw's Academy of Fine Arts, specializing in exhibition design, before he came to the theatre.

There was no theatre in Krynki. Malesza's first and only contact with the theatre as a schoolboy was the fable presented by a road company about a vixen who stole a rooster. His next contact was his professional debut in 1984 when, working with his wife Ewa Sokół, he provided the design for *The Penitent of Osjak* (*Pokutnik z Osjaku*) by Roman Brandstaetter. The one single performance of the play in the church at Żytnia Street came, in the words of the administration, at the time of "the gradual recovery from the hardships of martial law". It was the beginning of

Legionowie pod Warszawą, na biegnących pod sufitem piwnicy rurach centralnego ogrzewania. Głowy tych lalek, nadnaturalnej wielkości, tworzących hieratyczny „chór widzów", czyli tło dla działających postaci, mają w sobie ponadczasowe piękno i zadumę ikon. One to komentowały gestem wyprowadzonych z płaskiej przestrzeni trzymetrowych blejtramów dłoni historię o królu Bolesławie Śmiałym, który odbywa pokutniczą drogę do klasztoru w Osjaku, by modlitwą odpłacić winę zamordowania biskupa. W przedstawieniu występowały też lalki, w których obliczach trudno byłoby się dopatrzeć arystotelejskiej kalokagatii: kusiciele, mnisi, milczący pokutnik. Jakże szkoda, że to szczególne przedstawienie nie zyskało szerszego odbioru. Nawet w piwnicznej izbie styropianowe oblicza ikonowych apostołów robią ogromne wrażenie...

Życie potoczyło się dalej. W 1985 roku Mikołaj Malesza zrobił pierwszą scenografię dla przyszłego teatru „Wierszalin" – jeszcze nie pod tą nazwą, jeszcze wciąż pod skrzydłami państwowego Białostockiego Teatru Lalek. Mowa o *Turlajgroszku* Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka, spektaklu nagradzanym dziś na obu półkulach.

Na czym polegała inność, swoistość scenografii zaproponowanej przez Maleszę? Ano, na tym, że była ona równie jednorodnie „kresowa", białostocka, jak gra aktorów i język tekstu. Ludzie tutejsi tak właśnie ubierają się, zachowują, tak mówią. Kiczowate, woskowe i plastikowe ornamenty kwiatowe, wykorzystane przez Maleszę do ozdobienia wrót świątyni, to jarmarczny sposób obchodzenia dni uroczystych na białostocczyźnie. Tak samo jak klamra – pokutny tłum – chór, niosący na plecach różnej wielkości krzyże na świętą, dla katolików i prawosławnych (równouprawnionych w wierze w tym tyglu kultur), górę Grabarkę. Scenograf wykorzystał do tradycyjnych rytuałów – ślubu, narodzin, chrztu – rekwizyty autentyczne: drewniane ławy i stołki, płócienne bieżniki, czerwone pierzyny, złociste ikony, czyli wszystko to, co w życiu oczywiste, a w teatrze ciekawe i egzotyczne. Pokazywanie krajobrazu jednej z „małych ojczyzn", jaką jest przygraniczny skrawek białostocczyzny, okazało się bombą z opóźnionym zapłonem, która razi siłą obrazowania także ludzi z innych, dalekich nam kulturowo i mentalnie krajów.

Introspektywne, głębokie traktowanie ludzkiej mentalności zdaje się w ogóle immanentną cechą Mikołaja Maleszy. Nie reklamuje on „swojakości" jak zręczny kuglarz-prestidigitator. Przeciwnie, pozwala się jej przyjrzeć z dystansu i „kupić" – albo i nie „kupić". Z nim – nim potargować zawsze warto.

Turlajgroszek stał się spektakularnym wielosezonowym sukcesem teatru prywatnego w Polsce. Choć zrodzony w teatrze dla dzieci, przełamał bariery i dowiódł, że liczy się jedynie najprostsze kryterium: zły czy dobry teatr? Obchodzi nas czy nie? Piotr Tomaszuk zapragnął odrodzić moralitet. Pomogła mu w tym figurka Mikołaja Maleszy, która turla na skrwawionych kolanach złoty groch ku wsi chciwych rodziców. Drewniana lalka zgina kolana, które, maźnięte krwawą smugą farby przez animatora, powodują u widza dreszcz. O wiele silniejszy niż akty okrucieństwa imitowane przy użyciu żywego ciała aktora. Skrót? Symbol? Ważne, że efekt działa jak petarda.

Po innych wersjach *Turlajgroszka* (1988 Łódź, 1990 Gdańsk, 1991 „Wierszalin"), przyszło teatralno-telewizyjne (1987) *Polo-*

summer. It was beyond the powers of the producers to round up the actors in the new theatre season, after their vacation. However, The Penitent of Osjak still lives in the huge puppets stored on the heating pipes that run under the ceiling of Malesza's studio in Legionowo outside of Warsaw. The heads of the puppets, supernatural in size, that had the role of the hieratic chorus of spectators or of the background to the protagonists, possess the timeless beauty and pensive expression of icons. It is they who, placed against a flat three meter area of canvas, commented by gestures of the hand the story of Boleslaus the Bold who set out on a penitential journey to the monastery of Osjak to pray in remorse for killing the bishop. There were also other puppets in the play: the tempter, the monks, the silent penitent, in whose faces one could not discern the Aristotelian kalokagathia. What a pity that this unique production did not find a wider audience. Even in the basement room the styrofoam icon faces of the Apostles make an impact.

But life moved forward. In 1985 Mikołaj Malesza produced his first stage design for the future Wierszalin Theatre. Not yet known under that name then, it was still under the wings of the state Teatr Lalek of Białystok. The production was *Roll-a-Pea* (*Turlajgroszek*) by Tadeusz Słobodzianek and Piotr Tomaszuk, which won prizes on both hemispheres of the globe.

Wherein lay the difference, the uniqueness of the stage design provided by Malesza? It lay in the fact that it was endemic to the "border region" in the same way as the action and the language of the text. That is how the people of that region dress, behave and speak. The cheap floral ornaments made of wax and plastic that Malesza used to adorn the church gates is the way the church fairs are celebrated in the Białystok region. In the same way, the penitent crowd-chorus that formed the framework of the performance carried crosses of various sizes on their backs to Mount Grabarka held sacred by both Catholics and the Orthodox (equal in faith in this melting pot of cultures). Original props were used for the traditional rituals – the wedding, the birth, the christening. These were wooden benches and stools, linen runners, red feather beds, gilt icons, that is everything that is obvious in life and interesting and exotic in the theatre. This demonstration of the language of one of the "small fatherlands" on this narrow strip of border in the Białystok region was like a time bomb that, when it exploded, its power also dazzled people from what to us are culturally and mentally remote countries.

Introspection, a deeply thoughtful treatment of human mentality, seems to be an immanent trait of Mikołaj Malesza. He does not flaunt the regional and the folk in the fashion of a skilled juggler or prestidigitator. On the contrary, he allows one to contemplate at a distance: Should I or should I not buy? It pays to bargain with him.

Roll-a-Pea became a long running, spectacularly successful production of a private Polish theatre. Though it originated in a theatre for children, it broke the barriers and proved that it is the simplest criterion that counts, namely: Is it good or not? Does it interest us or not? Piotr Tomaszuk' purpose was to revive the morality play. He was helped in his endeavour by Mikołaj Malesza's figure which on banded knees rolled a golden pea to the village of a greedy parents. The wooden puppet bent on its knees,



„Medyk" wg Morcinka/
"The Medic" by Morcinek
reż./dir. Piotr Tomaszuk
(Teatr „Lalka",
Warszawa 1993)

wanie na lisa Sławomira Mrożka. Scenograf zaprojektował tym razem jutowe lalki-pacynki. Nie unikał żywego koloru (lis, kury) ani groteskowych przejaskrawień. Pisano po tym spektaklu, że wszyscy jego bohaterowie są brzydcy. Istotnie, myśliwi i ich psy to szczególna panopticum potworów – z wodogłowiem, wyłupiastymi gałami, o szwejkowatych, workowatych posturach. Jak z rysunków satyrycznych Czeczota, który bynajmniej nie pochlebia swą kreską widzialnemu światu. Nawet najprostsze gesty takich lalek mają w sobie obsceniczną dwuznaczność, o co prawdopodobnie chodziło reżyserowi – Piotrowi Tomaszukowi.

Scenograf raz jeszcze zrealizował spektakl wespół z żoną, Ewą Sokół. *Jan Tajemnik* wg baśni Leśmiana miał premierę w 1991 w warszawskiej „Lalce". Bogaty w znaczenia i dźwięki, poetycki świat historii o upartym chłopie odludku, który za parę butów gotów był diabłu sprzedać duszę, zainspirował Maleszę malarsko. Zrezygnował on tym razem z naturalnych rekwizytów i materiałów na rzecz teatralnego papier-mache. Dominantą kolorystyczną był błękit – kojarzący się z nocą, niebem, kosmosem. Baśń rozgrywano w trzech planach – żywym (aktor w masce), średnim i dalekim (maleńkie repliki jawajek). Był tu, zrobiony z worów jutowych, poruszany wiatrem bór, podziemia ze skarbami, walka z upiorem i lot ku księżycowi. Ale najważniejsze były twarze lalek – wyraziste, zastygłe w dramatycznym wyrazie, chwilami, w zależności od oświetlenia, przerażające.

Mówi Malesza: „Nie usiłuję jednoznacznie określić postaci, pokazać, że są one albo dobre, albo złe i nic między tymi skrajnościami nie istnieje. Mnie interesuje taka sytuacja, w której bardzo brzydka lalka może zagrać dobrego człowieka, lub w której za czymś pięknym może być ukryte zło. W której człowiek o szkaradnej złej gębie może znaleźć w sobie pokład czegoś bardzo ludzkiego i mnie bliskiego, że mogę o nim powiedzieć, że to człowiek głęboko nieszczęśliwy, ale że ja go rozumiem, że się z nim zgadzam, że jest mi bliski. Nawet jeśli traktuję go ironicznie, to jest to ciepła ironia w stosunku do tych maszkaronków. I nie widzę w tym żadnej sprzeczności. Środki, które stosuję, są adekwatne do treści, które mają być przedstawione. Robiąc scenografię muszę w niej znaleźć swój własny świat. W ramach zadanego tematu muszę zmieścić siebie". (Z wywiadu z Joanną Rogacką, „Teatr Lalek" 1990, 3-4)

W ten sam nurt „malarski" wpisuje się scenografia do *Jaskółeczki* Tadeusza Słobodzianka w reżyserii Adriany Pizzino („Guliwer" 1992) i *Przypowieści o smutku i radości* Jana Wilkowskiego w reżyserii Krzysztofa Raua („Lalka" 1992). W baśni o smutku i radości najważniejsza była gra skalą. Nad sceną dominowała strzelista postać Bajki, jakby wyciętej z rosyjskiej ilustracji dla dzieci. Niżej kłębiły się naturalnej wielkości, w maszkaronowatych maskach, dzieci Smutku i Radości. Baśniową fabułę o dwóch braciach realizowano za pomocą niewielkich lalek i praktykabli na kółkach, przedstawiających wioskę.

W *Jaskółeczce* najważniejszym elementem było ogromne, rosochate drzewo na tle błękitnego prospektu-firmamentu. Upływ czasu scenograf zaznaczył zmieniającą się barwą jedynego na nim listka. Na tym drzewie siadają ptaki, kot, wąż, lśniąca kardynalską czerwienią papuga. Rękozwierzaki (muppety) grały w bajce, którą Wiatr opowiada Jutrzence, córce Czasu. Aktorzy magią transformacji błyskawicznie przechodzili z żywego planu do opowieści w skali pacynek. *Jaskółeczka* jest dobrym przykładem kontrolowanej ascezy, stojącej u podstaw myślenia Maleszy o teatrze. Wynikającej z obawy, by plastyka nie „zagadywała" akcji. „Wydaje mi się, że jeśli się zbuduje tło i tam da się wszystko, jest to działanie tylko statycznym obrazkiem. Jeśli się chce wprowadzić ruch, wówczas wszystko się zamazuje, przestaje być czytelne. Ja myślę, że im więcej tym gorzej. Tego się boję i unikam" – mówi artysta.

Rok 1993 przyniósł trzy ważne realizacje. Rozbudowany inscenizacyjnie *Medyk* Tomaszuka wystawiony w „Lalce", to przykład ironii i szczególnego poczucia humoru Maleszy. „Ładne" – w tradycyjnym rozumieniu tego słowa – były tu jedynie lalki Medyka i jego siostrzyczki. Straszył natomiast monstrualną powierzchownością bakałarz i jego uczniowie, zaś skrajnie turpistyczni byli paralitycy, noszeni w trumnach. Najbardziej zaskakiwała lalka Śmierci – z trupiej czaszki wyrastał blond warkocz ozdobiony wiankiem kwiatów, a z trumiennego całunu na trupich żebrach wyłaniała się całkiem apetyczna, różowa pierś.

W *Kolonii karnej* w reżyserii Tomaszuka, wystawionej w Teatrze „Banialuka" w Bielsku-Białej, najważniejsze były nie detale, lecz cała architektura sceny, też skonstruowana na zasadzie podszytych ironią prawideł. W centrum, na podeście, znajdowała się drewniana machina tortur, wierna, precyzyjnemu opisowi Franza Kafki. Wyposażona została w śrubę dociskającą, brony wypisujące wyrok na ciele skazańca i uchwyty na ręce i

which were daubed with a blood red splash of paint by the animator, caused a chill to run down the spine of the audience, producing a much more powerful effect than would the act of cruelty imitated on the live body of an actor. A metaphor? A symbol? The important thing is that the device acted like a petard, or a time bomb.

Following his other versions of *Roll-a-Pea* (Łódź in 1988, Gdańsk 1990, Wierszalin in 1991), the time came for the television studio theatre's 1987 production of Sławomir Mrozek's *The Fox Chase* (*Polowanie na lisa*) for which the artist designed hand puppets made of jute. He did not avoid bright colours (the fox, the chickens) nor grotesque exaggeration. After the performance, written reports had it that all the characters were ugly. Indeed, the hunters and their dogs were a true gallery of monsters with hydrocephalic heads, bulging eyes and the baggy, rumpled postures of slobs, as in satirical drawings of Czeczot whose line does not flatter the visible world. Even the simplest gesture of such puppets has something obscenely suggestive. But it seems that is what the director Piotr Tomaszuk wanted.

Malesza once again designed a play with his wife Ewa Sokół. The play, *John the Mystery Man* (*Jan Tajemnik*), after a tale by Leśmian, had its premiere at the Teatr Lalka in 1991. Rich in meaning and tone, the story of a stubborn man, a loner, who would sell his soul to the devil for a pair of shoes, was an inspiration for Malesza. This time, he used papier mache instead of the natural props and materials. The dominant colour was an azure blue associated with night, the heaven and outer space. The story unfolded on three levels: one in which the live actors wore masks, the medium and the distant (tiny replicas of Javanese puppets). There was a forest moved by the wind made of jute sacks and an underground with a treasure, a battle with a ghost and a flight to the moon. But the faces were most important – vivid, with a fixed dramatic expression and, depending on the light, terrifying at times.

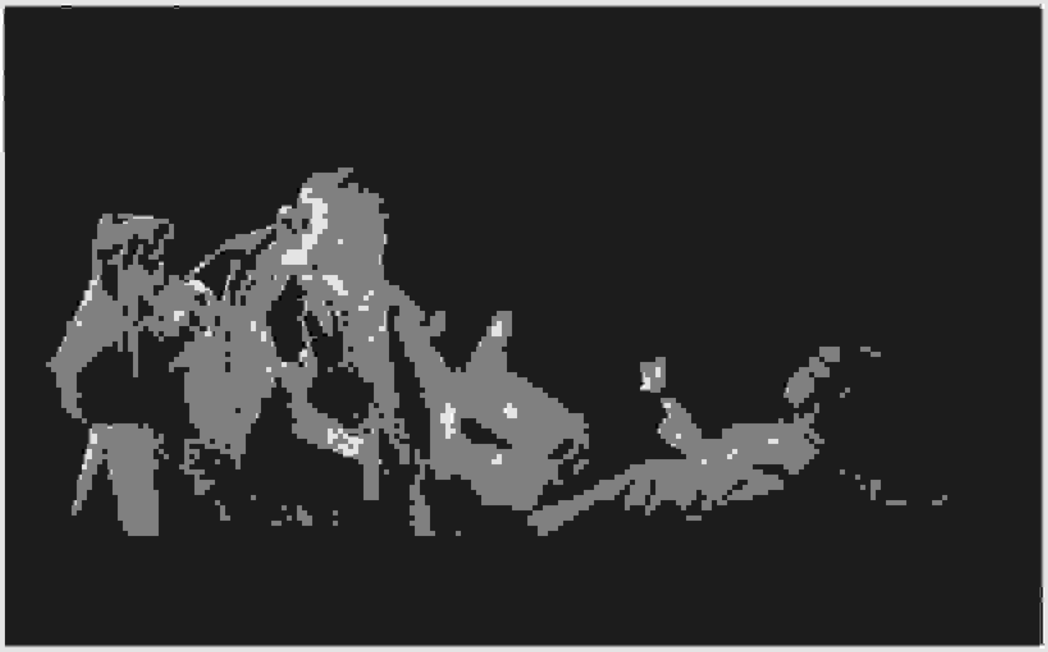
Malesza says, "I do not try to give any clearly defined figures, to show that they are good or evil, that nothing exists between these extremes. I'm interested in a situation where a very ugly puppet can play a good person or where evil can be concealed under something beautiful, where a person with an angry face may find in himself something very human and dear to me so that I can say that person is very unhappy and that I understand him and agree with him and feel close to him. Even when I treat him ironically, it is a kind irony toward this gargoyle. I see no contradiction in this. The measures I use are adequate to the contents that are to be presented. In designing the stage sets I must find my own world in it. I must fit myself into the framework of the assigned subject." (from an interview by Joanna Rogacka, Teatr Lalek 1990, 3-4).

The same general style of painting is evident in the stage design to *The Swallow* (*Jaskółka*) by Tadeusz Słobodzianek, directed by Adriana Pizzino at the Guliwer in 1992, and *A Parable of Sorrow and Joy* (*Przypowieść o smutku i radości*) by Jan Wilkowski, directed by Krzysztof Rau at the Teatr Lalka in 1992. The most important feature of *A Parable of Sorrow and Joy* was the scale. Dominating the scene was the tall slender figure of Fable as if cut out of the Russian illustration for children while, wearing masks and in their natural size, the children of Sorrow and Joy milled about beneath it. The tale of two brothers was performed by fairly small puppets and a platform on wheels that represented the village.

Most important in *The Swallow* was a large tree with thick branches set against the blue prospect of the firmament. The passage of time was marked by the change in the colour of the only leaf on it. Birds, a cat, a snake and a parrot with its brilliant cardinal red colouring sat on the tree. The animal puppets (muppets) acted in a tale that the Wind told to the Dawn, the daughter of Time. In a quick transformation as if by magic, the actors transformed the level of live acting to the scale of the hand puppets. *The Swallow* is a good example of controlled asceticism, the underlying factor of Malesza's thinking about the theatre. It arises from his fear lest the plastic art should "drown out" the action. "It seems to me that when a background is erected and when everything is put there then it is just a static picture. When movement is introduced everything becomes blurred and not legible. The more the worse. That is what I'm afraid of and wish to avoid," the artist said.

The year 1993 brought three important works. An expanded staging of *The Medic* (*Medyk*) by Tomaszuk, produced at the Teatr Lalka is an example of irony, Malesza's specific brand of humour. Pretty, in the traditional sense of this term, were only puppets of The Medic and his sisters. But the tutor and his pupils had a terrifying appearance, while the paralysed patients carried in coffins were decidedly vile. Most astonishing was the puppet of Death with a blond braid growing out of her skull adorned with a flower wreath and a very seductive pink breast peeking out of the shroud.

„Jan Tajemnik" Leśmiana/
"John the Mystery Man"
by Leśmian,
reż./dir. Ewa Sokół-Malesza
(Teatr „Lalka",
Warszawa 1991)





„Merlin" Słobodzianka/
"Merlin" by Słobodzianek,
reż./dir. Piotr Tomaszuk
(Towarzystwo „Wierszalin" –
Teatr, 1993)

fot. Stefan Okołowicz

nogi. W zetknięciu z ciałem żywego aktora, powodowała w działaniu efekt skrajnie naturalistyczny. Z boku postawiono barek z trunkami, którego szynkwas otwierał się, ukazując za małymi drzwiczkami mauzoleum zmumifikowanego Wodza. Publiczność usadzono przy kawiarnianych stolikach, umilając opowieść o konstruktorze machiny walcami wiedeńskimi, granymi przez autentyczną orkiestrę strażacką.

Skłonność do zderzania skrajności, rozbijania w trakcie akcji starannie stwarzanego od początku nastroju, destylowania szekspirowskiej z ducha mikstury gatunków to cechy wspólne reżysera i scenografa. Dwóch niezwykle silnych indywidualności, którym udaje się, pewnie nie bez walki, osiągnąć na scenie harmonię środków plastycznego, aktorskiego i literackiego wyrazu.

Wreszcie *Merlin*, ostatnie przedstawienie, gdzie wspólnie znaleźli się na afiszu twórcy Towarzystwa „Wierszalin" Tomaszuk i Słobodzianek, już po definitywnym rozpadzie dramaturgiczno-reżyserskiego tandemu. Wariacje na temat legend z cyklu arturiańskiego zostały znów wpisane w kontekst małomiasteczkowo wiejski. Gromada, nad którą wisi trójkątne Oko Opatrzności, w przyciasnych świątecznych ubraniach, animuje siedmiu drewnianych rycerzy na koniach o kształtach powtórzonych po średniowiecznych romańskich gobelinach i obrazach. Figury walczą z personifikacjami grzechów głównych (aktorzy w maskach) i rozpadają się w kawałki. Wyprawa po świętego Gra-

Most important in *The Penal Colony*, directed by Tomaszuk at the Banialuka Theatre of Bielsko-Biała, were not the details but the architecture of the stage, also built on the principle of an underlying irony. On the platform at centre stage was the wooden torture machine, a faithful copy of the precise description given by Franz Kafka. It was equipped with a screw, a harrow that traced the sentence on the condemned man's body and straps for binding the hands and feet. As it touched the body of the live actor, it produced a highly naturalistic effect. At side stage was a bar with alcoholic drinks and a small door behind the counter that opened up to disclose a mausoleum with the mummified body of the Leader. The public was seated at small cafe tables listening to the Viennese waltzes played by a real fireman's band that provided a beguiling accompaniment to the story of the construction of the machine.

The tendency to contrast clashing extremes, to break up the mood so carefully established during the action, to distill the Shakespearean in spirit mixture of forms, these are the characteristics of the director and the stage designer.

And finally *Merlin*, the last play on which Tomaszuk and Słobodzianek, the founders of the Wierszalin Society, collaborated after the dramatist and the director most definitely parted. The variations on the theme of the legend of the Arthurian cycle were again incorporated into the context of the small town and village. A triangular Eye of Providence hangs over the villagers who, wearing their tight fitting Sunday clothes, animate the se-



„Medyk" wg Morcinka/"The Medic" by Morcinek: Pustelnik, Medyk/Hermit, Medic (Teatr „Lalka", 1993)

ala miesza się z atmosferą odpustu i procesji na Boże Ciało z feretronami i obrazem Matki Boskiej, świadkującej perypetiom Merlina i Wiwiany. Najważniejszym elementem sceny jest ruchomy, obracany ołtarz, wsparty na parze młodych i starych diabłów, o wyraźnie podkreślonych męskich i żeńskich cechach płciowych. Ów ołtarz, gdzie miesza się niskie z wysokim i święte z przeklętym, dał recenzentom asumpt do wywodów, że całe przedstawienie jest obrzędem czarnej mszy. Groteskową wręcz definicję stylu wierszalińskiego ukuł Janusz Majcherek, pisząc najzupełniej serio o „białostocczyźnie odprawiającej parakatolicką liturgię na celtycko-francuskich motywach z gnostyckim tłem".

W roku 1994 Malesza stworzył dla „Wierszalina" dwie dekoracje – do *Olbrzyma* Pierre Dorina i *Klątwy* Wyspiańskiego, granej wyłącznie w żywym planie. O proweniencji lalkowej „Wierszalina" przypomina tu jedynie drewniana, stylizowana na ludową rzeźba dwojga dzieci.

Tytułowy Olbrzym jest podstawowym elementem organizującym przestrzeń sztuki. Wygląda jak prasłowiański ul. Dwumetrowa figura przewożona jest na kółkach i ma w owalnym tułowiu szereg mansjonowych drzwiczek, przez które widz może oglądać organy wewnętrzne potwora. Jego głowa straszy ogromną ruchomą szczęką z pieńkami zębów, zmierzwioną brodą z sizalu i wytrzeszczonymi oczami. By zachować złudzenie skali, do wnętrza organizmu śpiącego Olbrzyma trafia mała, dziecinna laleczka, a miasto i las tworzą płaskie zabawki-zastawki. Olbrzym, choć może najpaskudniejsza kreatura spośród dotychczasowych lalko-rzeźb Maleszy, nie jest naprawdę groźny. Przeciwnie, budzi sympatię, a poszatkowany kulomiotami myśliwych w kawałki, wręcz wzruszenie. Głowa bezradnie kręci się wokół własnej osi, ręce jak wahadła rozpaczliwie wychylają się w przód i w tył. Skoro możemy zajrzeć mu do środka, wzruszamy się czerwienią serca, labiryntem bezbronnego mózgu, niebieskością żył, żółcią woreczka, różowością pęcherzyków płucnych. Szpetna pałuba jest ciepłym, bezpiecznym schronieniem dla dziewczynki-podróżniczki.

Wreszcie *Klątwa*. Stylistyka plastyczna tego przedstawienia to istny tryumf ekologii. Pasują do niej idealnie kostiumy – autentyczne, wybrane na bazarach stare chłopskie ubrania, skomponowane w kostiumy przez Zofię de Ines. Drewniany, wielofunkcyjny podest jest i księżym polem, i domem, i wioskowym placem zgromadzeń. Na horyzoncie zamyka go szubieniczna rama dzwonnicy, pod którą zapłonie ofiarny stos. Z prawej strony wyrasta suchy kikut grubego, spróchniałego drzewa, na którym palą się świeczki i wiszą wota. Pod pniem gliniane garnki – na ofiarę dla pogańskich bóstw. Ziemia jest twarda jak kamień od suszy. Anonimowa gromada, w maskach, próbuje rozbić skiby prymitywnymi motykami i radłami z drewna. Takie narzędzia ogląda się w muzeum etnograficznym. Zrozpaczeni ludzie szukają przyczyny grzechu – zdejmują maski, z chóru tragicznego stając się dramatis personae. Gdy Młoda postanawia złożyć ofiarę z dzieci, wybucha żywy płomień, pochłaniający, jak przedtem w *Merlinie* Wiwianę, dzieci. Z ognia wyfruwają na rękach matki jako skrzydlate aniołki – i znów to, co dosłowne, mocą teatru zyskuje znaczenie symboliczne. Młoda chce podpalić wieś. Gromada łapie w dłonie pełne otoczaki, leżące na drewnianym podeście. Złowrogi stuk o drewno. Kamienowanie. Spod głowy leżącej w embrionalnym skurczu dziewczyny wypływa struga czerwonej krwi i skapuje z desek podestu. W mono-

ven wooden knights on horseback whose forms are copies of the images found in medieval, Romanesque painting and tapestry. These figures fight the personifications of the cardinal sins (actors wearing masks) and break up into pieces. The quest for the Holy Grail is woven into atmosphere of a church fair and a Corpus Christi procession with the feretrums and a picture of the Madonna who bore witness to the changing fortunes of Merlin and Vivian. The central piece of the stage set was a movable, revolving altar supported by a pair of young and old devils with clearly defined male and female sexual traits. That altar, where the low is combined with the high and the sacred with the damned, gave the reviewers ground to assert that the production was a ritual of a black mass. Janusz Majcherek coined an outright grotesque definition of the Wierszalin style when he wrote quite seriously about "the Bialystokian celebration of a para-Catholic liturgy on Franco-Celtic motifs with a gnostic background."

In 1994 Malesza produced two stage designs for Wierszalin: *The Giant* by Pierre Dorin and *The Curse* (*Klątwa*) by Wyspiański, the latter performed by live actors. A wooden sculpture of two children in the folk style was the only reminiscence of the puppet provenance of Wierszalin in *The Curse*.

The Giant of the title was the central element that organized the space of the play. It evoked an early Slav beehive. The two meter tall figure was rolled on wheels and had a series of mansion doors in its oval torso through which the audience could see the monster's intestines. The big head, with its bulging eyes, huge movable jaws filled with stumps of teeth and tangled beard made of sisal presented a fearful sight. In order to maintain the illusion of scale a small children's doll was nestled in the organism of the sleeping Giant while the town and the forest were represented by toylike-flats. Though perhaps the vilest sculpture of all of Malesza's puppet carved figures produced so far, the Giant is not really threatening. On the contrary, he wins our sympathy and, when pounded to pieces by the rifles of the hunters, our deep compassion. His head begins to spin helplessly around its axis, his hands begin to swing desperately forward and backward like a pendulum. Since we can see entrails, we are affected emotionally by the redness of his heart, the labyrinth of the unprotected brain, the blue veins, the bilious gall bladder and the pink bubbles of the lungs. The ugly squab is a warm and secure hiding place for the little girl wayfarer.

Finally, *The Curse*. The style of the design for that production marks a true triumph of ecology. The costumes served it ideally. Authentic old peasant clothing bought at the outdoor market were composed into costumes by Zofia de Ines. The wooden multi-purpose platform was the priest's field and his home as well as the village square. It was closed by a galoowslike frame of the bell tower under which the sacrificial fire was to be lit. A dry stump of a thick rotting tree growing at stage right was hung with burning candles and votive offering. The clay pots under the tree stump were the sacrifices to the pagan gods. There is the dry earth as hard as rock caused by the drought. An anonymous group in masks tries to break up the clods with wooden hoes and plows, the kind one may see in an ethnographic museum. The despairing people look for the cause of the punishment. They remove their masks changing from a tragic chorus to the dramatis personae. When the Young Woman resolves to sacrifice her children a live flame appears consuming the children just as it

chromatycznej burej scenerii to jedyny barwny akcent – naturalistyczny, mocny, nie do zapomnienia.

Teatr, choć coraz bardziej wciąga Maleszę, nie jest jedynym polem, gdzie artysta realizuje się najpełniej. W pracowni (de facto piwnicy bez okien) powstają ogromne płótna, zaludnione odbiciem snów chłopaka z Krynek. Powstają w lapidarnie tytułowanych cyklach – przemianowywane, przemalowywane: *Egzorcyzmy*, *Ptaki moje*, *Podróże*, *Projekcje*... Kolorystyka, w zależności od nastroju artysty, jest albo monochromatyczna, wyciszona, harmonijna lub ponura, albo przeciwnie, dzika od skłóconych barw, przyciągająca wzrok agresywnymi kobaltowymi, szafirowymi, purpurowymi czy pomarańczowymi plamami.

Tylko z pozoru przypominają te płótna prace „nowych dzikich" czy, z innej zupełnie beczki, inspiracje chagallowskie. Diabły, gady, ptako-psy, zdeformowane, kalekie anioły i podkreślone grubym, rzeźbiarskim konturem ludzkie twarze, to kreacje „swoje", tak samo odrębne stylistycznie jak lalki teatralne Maleszy. Jest w nich dyscyplina, porządek i ruch – czyli to, co podoba się malarzowi u artystów tak od niego różnych jak Chaim Soutine, Henryk Stażewski czy Jerzy Nowosielski. Dla wyrażenia na płótnie dziwacznego, demonicznego świata własnej wyobraźni, wymyślił własne środki, własny język. Język, będący przetworzeniem wrażeń z dzieciństwa, skutkiem wyrastania w tyglu kultur. Wydaje mi się, że jak ulał pasują do twórczości plastycznej Maleszy słowa Tadeusza Słobodzianka o języku ludzi z „Wierszalina", pobratymców proroka Ilii: „Tutejsi mówią językiem, który ironicznie nazywany jest chachlackim, taki wariant białoruskiego, syntetyczny, bez baroku, bez zdań złożonych. Rosjanie uważają, że jest podobny do polskiego, a my – że do rosyjskiego. To tym językiem mówili Jagiellonowie ... Język, żeby był mocny, musi mieć zakorzenienie w pejzażu, w ludziach, w ziemi".

Mikołaj Malesza w każdej dziedzinie twórczości mówi swoim językiem. Wie, skąd przybył, kim jest, dokąd zmierza.

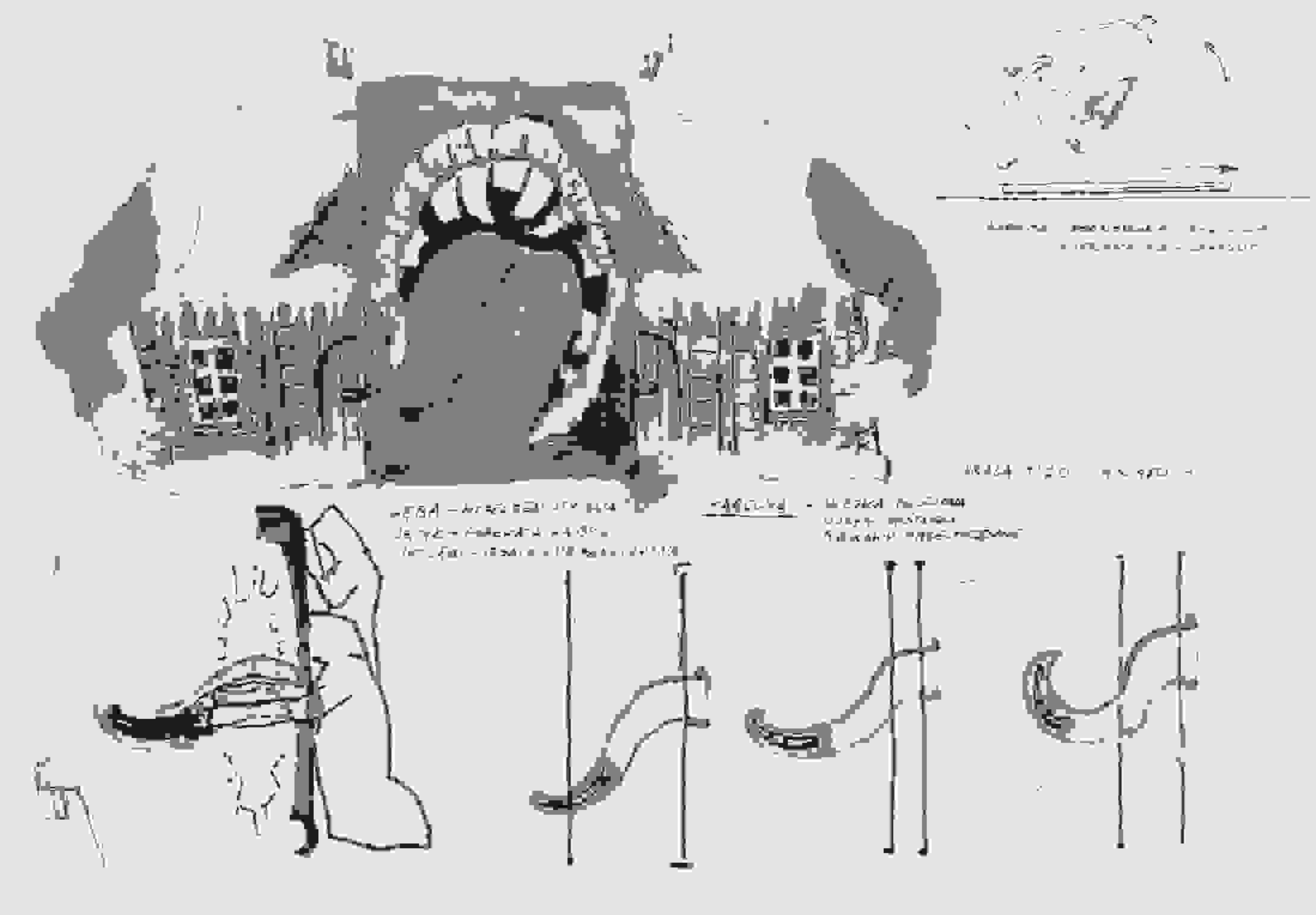
■

had consumed Vivian in *Merlin*. The children fly out of the flames in their mother's arms in the form of two angels and again, by the power of the theatre, the literal assumes a symbolic meaning. The Young Woman wants to set the village on fire. The people grasp the field stones that lie in the wooden platform. There is an ominous thud against wood. The stoning. A rivulet of blood trickles from the head of the girl lying in an embryonic position and drips from the boards of the platform. In the monochromatic grey scenery this is the only accent of colour, naturalistic, blazing, not to be forgotten.

Although the theatre has come to absorb Malesza increasingly, it is not the only area in which the artist realizes himself most fully. In his studio (actually a basement without a window) he paints large canvases populated with reflections of the dreams of a boy from Krynki. This is where the curtly titled cycles, renamed and redrawn: *Exorcisms*, *My Birds*, *Travels*, *Projections*, take form. The colour scheme, depending on the artist's mood, is either monochromatic, muted, harmonious or gloomy, or alternatively a gaggle of wildly discordant hues that attract the eye with the aggressive splashes of cobalt, sapphire, purple or orange.

The canvases bear only a superficial resemblance to the works of the "new savage artists" or, to take a different example, to Chagall's paintings. The devils, reptiles, half birds – half dogs, deformed, crippled angels and human faces with thick sculptured outlines, these are "his own" creations, as distinct in style as Malesza's theatre puppets. We find that discipline order and movement seen here is all that the artist likes in painters so different from him, such as Chaim Soutine, Henryk Stażewski and Jerzy Nowosielski. To express on canvas the bizarre demoniac world of his imagination, he developed his own measures, his own language. A language that reprocesses the impressions of childhood, the result of growing up in a crucible of cultures. It seems to me that Malesza's art perfectly reflects what Tadeusz Słobodzianek said about the language of the people of Wierszalin, countrymen of the Prophet Ilia, "A language can be strong only if it is rooted in the landscape, in the people, in the land."

Mikołaj Malesza speaks in his language in every field of art. He knows where he came from, who he is, and where he is going.



„Przypowieść o smutku i radości" Wilkowskiego/"A Tale about Sorrow and Joy" by Wilkowski (Teatr „Lalka", Warszawa 1992)

SŁOWNIK SCENOGRAFÓW TEATRU LALEK 1945-1995
The Puppet Theatre Artists Dictionary 1945-1995

Pod redakcją Marka Waszkiela
Opracowali: Mariola Eckert (ME), Maria Pinińska (MP), Joanna Rogacka (JR), Elżbieta Siepietowska (ES), Honorata Sych (HS), Marek Waszkiel (MW)

ANTUSZEWICZ Mieczysław – scenograf, malarz, autor sztuk lalkowych. Ur. 17 VIII 1927 w Sobotnikach. W l. 1945-48 studiował na UMK w Toruniu (malarstwo na Wydz. Sztuk Pięknych u prof. T. Niesiołowskiego); 1948-52 w ASP w Warszawie (malarstwo u prof. J. Cybisa, 1948: dyplom na Wydz. Scenografii u prof. W. Daszewskiego, 1956). W l. 1953-56 był scenografem w TL „Guliwer" w Warszawie (debiutował scenografią do *Wilk, koza i koźlęta* wg Mickiewicza, 1953). Od 1962 do przejścia na emeryturę w 1988 był scenografem w Olsztyńskim T. Lalek. Najważniejsze prace: *Czarodziejski bęben* wg Tołstoja („Guliwer", 1954), *Porwanie w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego (Olsztyn, 1964), *Guliwer w krainie Liliputów* Sowickich (Szczecin, 1969), *Wojna o echo* Pospisilovej (Olsztyn, 1979). Indywidualne wystawy malarstwa, m. in. w Warszawie, Toruniu i Olsztynie. (ES)

BERDYSZAK Jan – malarz, rzeźbiarz, grafik, scenograf. Ur. 15 VI 1934 w Zaworach. W l. 1952-58 studiował w PWSSP w Poznaniu (dyplom na Wydziale Rzeźby u prof. B. Wojtowicza). Związany z PWSSP w Poznaniu, gdzie w 1965 objął pracownię rzeźby, od 1970 kierował Katedrą Działań Malarskich i Rzeźbiarskich w Architekturze i Urbanistyce, następnie przez wiele lat Katedrą Rzeźby; w l. 1984-87 – prorektor PWSSP. Obecnie prowadzi pracownie: Rzeźby i otoczenia w Poznaniu i Teatru w całości sztuki w PWST we Wrocławiu. Debiutował scenografią do *Pieśni o lisie* Goethego w TLiA „Marcinek" w Poznaiu (1961), z którym współpracował do 1980 (m. in. *Najdzielniejszy* Pendereckiego i Słachowskiego, 1965; *Mątwa* i *Szalona lokomotywa* Witkiewicza, 1968; *Wesele* Wyspiańskiego, 1969; *Siała baba mak* Miłobędzkiej, 1969; *Ojczyzna* Miłobędzkiej, 1970; *Pram* Miłobędzkiej, 1976). W l. 80. współpracował ponadto z Teatrem „5" S. Hebanowskiego w Poznaniu. Od 1981 projektuje scenografię do przedstawień realizowanych z W. Wieczorkiewiczem, m.in. w Białymstoku (*Panto i Pantamto* Bardijewskiego, 1983), Łodzi (*Pietruszka* Strawińskiego, „Arlekin" 1985) czy teatrów zagranicznych (RFN, Turcja). Od 1970 uprawia refleksje nad teatrem w formie projektów i instalowanych sytuacji pod nazwą *Pytania o teatr*. Indywidualne wystawy malarstwa, rzeźby, grafiki oraz scenografii na całym świecie. (MW)

BRAUN Joanna – scenograf, malarz. Ur. 27 III 1942 w Warszawie. W l. 1961-67 studiowała w ASP w Krakowie (na Wydz. Malarstwa i Grafiki, dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki, 1967). Debiutowała scenografią do *Skąpca* Moliera w TLiM „Groteska" w Krakowie (1968). W l. 1967-75 współpracowała z t. lalek (Wrocław, Szczecin, Bielsko-Biała) i t. dramatycznymi. W l. 1975-80 była scenografem w t. im. Kochanowskiego w Opolu, w sez. 1981-82 – w T. Bałtyckim w Koszalinie. Od 1982 jest scenografem w krakowskiej „Grotesce": *Cudowna lampa Aladyna*, 1983; *Gilgamesz*, 1985; *Słońce zachodzi* Ghelderodego, 1991. Projektowała scenografię m. in. do *Karaluchów* Witkiewicza (Opolski TLiA, 1980) i lalki do *Doktora Johanna Fausta* (T. Nowy, Warszawa 1986). Indywidualna wystawa gwaszy – Kraków 1989. (HS)

BUNSCH Ali (Alojzy) – scenograf, malarz, grafik, reżyser, dyrektor teatru. Ur. 17 II 1925 w Bielsku-Białej, zm. 16 II 1985 w Gdyni. W 1943 był słuchaczem tajnego ISP i członkiem T. Niezależnego T. Kantora (1943-44). W 1945 uczęszczał do Studia Starego T., jednocześnie studiował w ASP w Krakowie (2 lata na Wydz. Malarstwa u prof. E. Eibischa, dyplom na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1952). Debiutował scenografią (wraz z M. Borowiejską) do *Szewczyka Dratewki* Kownackiej w TL „Groteska" w Krakowie (1945), w którym w l. 1947-48 był scenografem. W l. 1948-51 kier. plastyczny TL „Arlekin" w Łodzi. W l. 1952-61 kier. artystyczny TLiA „Miniatura" w Gdańsku (od 1956 także dyrektor, w 1962-63, 1965 i 1968 scenograf „Miniatury"). Stałą współpracą scenograficzną był związany z t.: „Baj" w Warszawie (1955-56), T. Wybrzeże w Gdańsku (1956-77), „Tęcza" w Słupsku (1968-69 i od 1973 aż do śmierci), TL w Wałbrzychu (1969-72), „Guliwer" w Warszawie (1970-78), T. Muzyczny w Gdyni (1975-80). Ponadto współpracował z wieloma scenami lalkowymi, dramatycznymi i muzycznymi w całej Polsce, także w Jugosławii i na Węgrzech, opracowując ok. 300 scenografii, m. in.: „Miniatura" – *Pastorałka* Schillera, 1957; *Biwak z przyśpiewkami* Januszewskiej, 1958; *Flisak i Przydróżka* Januszewskiej 1960; *Bo w Mazurze taka dusza* Gołębskiej, lalki 1962; „Arlekin" – *Sambo i lew* Franta, 1950; *Kolorowe piosenki* Franta, 1958; Wałbrzych – *Złoty klucz* Ośnicy, 1965; „Guliwer" – *Pan Twardowski* Różyckiego, 1968; *Słowo o wyprawie Igora*, 1973; TL w Olsztynie – *Betlejem polskie* Rydla, 1981. Indywidualna wystawa rysunku, malarstwa i scenografii – Sopot 1956; scenografii – Gdańsk 1964. (MP, MW)

BURKACKI Zbigniew – architekt, scenograf. Ur. 6 VIII 1929 w Bohiniu na Wileńszczyźnie. W l. 1949-54 studiował w WSI w Szczecinie (dyplom na Wydz. Architektury, 1954). W l. 1953-90 pracował w szczecińskich biurach projektów jako architekt. Debiutował scenografią do *Świniopasa* Zylińskiej (1959) w TL „Pleciuga" w Szczecinie, w którym zrealizował 25 scenografii (w sez. 1960/61 był kierownikiem plastycznym), m. in. *Marcelianek Majster Klepka* Themersona, 1962; *Czarodziejski bęben* Afanasjewów, 1965; *Herakles niezwyciężony* Jokiela i Karwata, 1971; *Kot w walizce* Cyfierowa i Sapgira, 1975. Ponadto współpracował z wieloma t. lalek, m. in. w Olsztynie (*Kichuś majstra Lapigliny* Porazińskiej, 1960), Wrocławiu (*Która godzina?* Wojciechowskiego, 1965), Jeleniej Górze, Toruniu, Rzeszowie, Warszawie („Baj"). W 1990 przeszedł na emeryturę. Indywidualne wystawy scenografii – Toruń 1962, Szczecin 1963, 1972, 1977, 1986. (ME)

BUTENKO Bohdan – grafik, scenograf. Ur. 8 II 1931 w Bydgoszczy. W l. 1949-55 studiował w ASP w Warszawie (dyplom na Wydz. Grafiki u prof. J. M. Szancera, 1955). W l. 1953-65 współpracował jako grafik z czasopismami „Świat" i „Sztandar Młodych"; projektował scenografię do programów telewizyjnych (m. in. *Kabaret Starszych Panów*, 1965-66) i filmów animowanych; jest ilustratorem książek i czasopism dla dzieci. W t. lalek debiutował scenografią do *Pimpusia Sadełko* Kossa-

kowskiej i Galewicza w TLiA im. Andersena w Lublinie (1961). Współpracował z T. „Lalka" (7 premier, m. in. *Gucio i Cezar* Boglar, 1971) i „Fraszka" (m. in. *Calineczka* wg Andersena, 1973) w Warszawie, T. „Arlekin" w Łodzi (*Ferdynand Wspaniały* Kerna, 1968; *W dolinie Muminków* Jansson, 1977) oraz z t. w Lublinie i Wałbrzychu. Indywidualne wystawy rysunków m. in. w Rzeszowie i Zielonej Górze, także w Paryżu, Bratysławie i Budapeszcie. (ME)

BYRSKI Stanisław – scenograf, malarz, dyrektor teatru. Ur. 24 XI 1911 w Warszawie, zm. 3 I 1966 w Łodzi. Studiował na Wydz. Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego (2 lata), następnie w ASP w Warszawie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. M. Kotarbińskiego, 1939). W l. 1946-62 był związany z TL „Pinokio" w Łodzi (kier. plastyczny 1946-57, dyr. i kier. artystyczny 1957-62). Od 1958 aż do śmierci kierował Katedrą Malarstwa w PWSSP w Łodzi. Debiutował scenografią do *O Żaczku Szkolaczku* Kownackiej (wraz z W. Byrską, 1946). Ważniejsze prace: *Pieśń Sarmiko* Szneiderowej, 1951; *Pinokio* Collodiego, 1957; *Dziadek Zmruż-Oczko* Morawskiej, 1959; *Bajka chińska* Świrszczyńskiej, 1960. Współpracował też z t. lalek w Warszawie („Baj") i Szczecinie. Indywidualna wystawa malarstwa m. in. w Warszawie i Łodzi. (ME)

CZECHLEWSKA-OSSOWSKA Zofia – scenograf, grafik, malarz. Ur. 24 IV 1943 w Warszawie. W l. 1963-68 studiowała na UMK w Toruniu (dyplom z grafiki na Wydziale Sztuk Pięknych u prof. E. Piotrowicza, 1968). W l. 1970-75 była scenografem w TLiA „Baj" w Warszawie (m. in. *Na jagody* Konopnickiej, 1970 – debiut; *Młynek do kawy* Gałczyńskiego, 1974). Opracowała ok. 20 scenografii m. in. w t. lalek w Szczecinie (*Baranki i ospały diabeł* Jarosa, 1976), Zielonej Górze (*Stworzenie słońca* Pavlika, 1977), Kielcach (*Malutka czarownica* Preusslera, 1981). Indywidualna wystawa scenografii i rysunków – Zielona Góra 1988. (ES)

CZYCZYŁO Andrzej – scenograf, grafik. Ur. 21 VIII 1952 w Strzelcach Opolskich. W l. 1974-78 studiował wychowanie plastyczne na Uniwersytecie Śląskim. W l. 1976-81 i od 1995 – rysownik w „Szpilkach". Od 1981 współpracuje z Opolskim TLiA im. Smolki (*Żelazny chłopiec* Radiczkowa, debiut scenograficzny – 1981; *Historia żołnierza* Ramuza, 1987; *Skrzydełka* Jokiel, 1988; *Pastorałki* Czyżewskiego, 1992); od 1989 – także z TL w Wałbrzychu (*Burza w teatrze Gogo* Wojtyszki, 1993). Indywidualne wystawy rysunków satyrycznych w Cieszynie, Opolu, także w Czechosłowacji. (HS)

DORMAN Jan – reżyser, scenograf, dyrektor teatru, pedagog. Ur. 11 III 1912 w Dąbowej Górze, zm. 21 II 1986 w Będzinie. W l. 1928-33 był słuchaczem Męskiego Seminarium Nauczycielskiego w Sosnowcu. W l. 1936-38 był nauczycielem na Polesiu. W l. 1938-39 studiował w ASP w Krakowie. W 1945 założył Międzyszkolny T. Dziecka w Sosnowcu (od 1949 T. Dzieci Zagłębia w Będzinie), którego był dyr. i kier. artystycznym do przejścia na emeryturę w 1978. Debiutował autorskim spektaklem *Malowane dzbanki* (1945). Zrealizował blisko 90 spektakli, niektóre opatrując własną scenografią (m. in. *Awantura w Pacynkowie* Pehra i Spacila, 1955; *Krawiec Niteczka* Makuszyńskiego, 1958; *Przygody Wiercipięty* Pehra, 1961; *Młynek do kawy* Gałczyńskiego, 1963). Współpracował z wieloma t. lalek, zwłaszcza po 1978, sporadycznie z t. dramatycznymi i muzycznymi. Od 1978 był wykładowcą na Wydz. Lalkarskim PWST we Wrocławiu. Od 1964 częstym autorem scenografii do przedstawień Dormana był jego syn – Jacek DORMAN (zob.). (HS)

DORMAN Jacek – scenograf. Ur. 18 IV 1939 w Warszawie. W l. 1958-64 studiował w ASP w Warszawie (dyplom na Wydz. Architektury Wnętrz u prof. C. Knothe, 1964). Debiutował scenografią do *Której godziny?* Wojciechowskiego w T. Dzieci Zagłębia (1964), z którym współpracował do 1978 (*Szczęśliwy książę* Wilde'a, 1967; *Buda jarmarczna*, *Dwunastu* Błoka, 1968; *Kubuś Fatalista* wg Diderota, 1972). Od 1968 mieszka w Paryżu; sporadycznie współpracuje z t. lalek w Polsce. (HS)

EJSMUND Andrzej – scenograf. Ur. 12 VII 1934 w Garwolinie. W l. 1952-54 studiował w ASP w Warszawie, w l. 1956-58 reżyserię i scenografię w Pradze (stypendium MKiS). W 1954 był współzałożycielem TLiA im. Andersena w Lublinie, gdzie debiutował scenografią do *Złotej kuli* Ejsmunda (1954). Związany z t. lubelskim do dziś (m. in. *Tymoteusz wśród ptaków* Wilkowskiego, 1973; *Fajtałek i jego przyjaciele* Uspieńskiego i Kaczanowa, 1985), tylko w l. 1960-63 był tu aktorem i scenografem. Współpracował ponadto z t. lalek w całym kraju, opracowując ponad 50 scenografii m. in. w Szczecinie, Krakowie, Słupsku, Rabce. (ME)

FIJAŁKOWSKI Stanisław – malarz, grafik, pedagog, scenograf. Ur. 4 XI 1922 w Zdołbunowie na Wołyniu. W l. 1946-51 studiował w PWSSP w Łodzi (dyplom na Wydz. Grafiki, Plastyki Przestrzennej i Architektury u prof. L. Tyrowicza, 1951). Od 1947 prowadzi działalność dydaktyczną w łódzkiej PWSSP (był prorektorem i dziekanem Wydz. Grafiki). W początkowym okresie twórczości zrealizował 7 scenografii do przedstawień lalkowych. Najważniejsze prace: *Królewicz i żebrak* Twaina (1957) i *O młynku Sampo i cudownej Kantele* Kossakowskiej i Galewicza (1960) w TL „Pinokio" w Łodzi oraz *Młynek do kawy* Gałczyńskiego (1959), *Biuro tajnych detektywów* Raduszewskiego (1962) i *Baśń o rycerzu Gotfrydzie* Górskiej (1964) w TL „Arlekin" w Łodzi. Indywidualne wystawy malarstwa i grafiki w Polsce i w wielu krajach Europy. (ES)

GUTEKUNST Barbara – scenograf, malarz. Ur. 4 XII 1919 w Radomsku. W l. 1945-49 studiowała na ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. J. Fedkowicza, na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1949). Od 1949 we Wrocławiu, związana z TLiA, następnie z T. Młodego Widza, później ze Sceną Lalkową T. Rozmaitości (*Sambo i lew* Franta, 1952; *Alladyn 1001*, 1953; *Sława mistrza Twardowskiego* Jeżewskiej, 1954; *Baśń o pięknej Parysadzie* Leśmiana, 1961). Od l. 60. do 1977 współpracowała głównie ze scenami dramatycznymi (T. Współczesny we Wrocławiu, przy którym prowadziła Galerię Plastyki) i muzycznymi. Opracowała ponad 100 prac scenograficznych. W l. 80. prowadziła zajęcia w zakresie sztuki w Studium Kulturalno-Oświatowym we Wrocławiu. Indywidualna wystawa scenografii i malarstwa – Wrocław 1979; ponadto wystawy malarstwa we Wrocławiu, także w Wałbrzychu i Jeleniej Górze. (ES)

GUTKOWSKA-NOWOSIELSKA Zofia – scenograf. Ur. 8 IV 1922 w Warszawie. W l. 1945-49 studiowała w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1952). W l. 1949-58 była scenografem w TL „Arlekin" w Łodzi (m. in. *Złota rybka* Tarachowskiej, debiut – 1951; *Lekarz mimo woli* Moliera, 1954; *Dzikie łabędzie* Jeżewskiej, 1956; *Cudowna lampa Aladyna* Makarczyka i Ryla, 1969). W l. następnych współpracowała z różnymi t. lalek, m. in. w Lublinie (*Dziecko gwiazdy* Kossakowskiej i Galewicza, 1963), Wałbrzychu (*Kołek Protek* Poprawskiego, 1967), także Gdańsku, Krakowie i Łodzi (łącznie opracowała ok. 50 scenografii lalkowych). (ES)

HOŁÓWKO Tadeusz – scenograf, malarz, grafik. Ur. 21 VII 1929 w Wojniczu. W l. 1954-60 studiował w PWSSP w Łodzi (dyplom na Wydz. Projektowania Odzieży u prof. M. Jaeschke, 1960). W l. 1961-63 był projektantem w przemyśle odzieżowym i galanteryjnym. Debiutował scenografią do *Ptaka księżycowego* Ośnicy w TL „Pinokio" w Łodzi (1967), w którym był asystentem scenografa w l. 1966-72. W l. 1978-81 był scenografem w TL „Arlekin" w Łodzi. Zrealizował ponad 30 scenografii, m. in. w Lublinie, Warszawie, Słupsku, Opolu, projektował też scenografię do filmów lalkowych w łódzkim SE-MA-FORze. Ważniejsze prace: „Pinokio" – *Królewski stałek* Ratajczaka, 1971; *O wesołym grabarzu* Lamków, 1977; *Panna Tutli-Putli* Witkiewicza, 1982; „Arlekin" – *Cud Krasawica* Speranskiego, 1980; *O Zwyrtale Muzykancie* Wilkowskiego, 1982; *Najwspanialsza wioska* Moskowej, 1990; Opolski TLiA – *Dre romano drom* Felenczaka, 1984. Indywidualne wystawy malarstwa w Wiedniu. (ME)

JAREMA Zofia – reżyser, scenograf, pedagog. Ur. 15 V 1919 w Warszawie. W 1938/39 studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, jednocześnie współpracowała z T. Cricot w Warszawie. W l. 1945-47 i 1948-52 studiowała w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Rzeźby u prof. X. Dunikowskiego i na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1952). W l. 1939-41 kierowała prac. plastyczną w Polskim T. Lalek Białorusi Zachodniej W. Jaremy. Po wojnie debiutowała projektami lalek do *Cyrku Tarabumba* Lecha w TL „Groteska" (1945), którego była współzałożycielką i scenografem do 1946. W l. 1949-75 była reżyserem, dyrektorem i kier. artystycznym „Groteski". W l. 1954-64 wykładała na Oddziale Lalkarskim PWST w Krakowie. W 1975 przeszła na emeryturę. Najważniejsze prace scenograficzne: *Złota rybka* Ta-

rachowskiej, 1947; *Cudowna lampa Aladyna* Franta i Waganta, 1948 (lalki, wraz z A. Bunschem); *Gęgorek* i *Licho w worku* Gernat i Gurewicz, 1949; *Złoto króla Megamona* Kaliby, 1953 (lalki). (HS)

JURKOWSKI Wiesław Eugeniusz – scenograf, malarz, grafik. Ur. 4 V 1939 w Oleszkowie. W l. 1958-64 studiował w PWSSP w Gdańsku (dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Malarstwa u prof. S. Teisseyre, 1964). W l. 1964-70 był nauczycielem w Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu. Debiutował scenografią do *Królewskiego stałku* Ratajczaka w Białostockim Teatrze Lalek, w którym od 1970 jest etatowym scenografem (*Wesołe koguciki* Moczurowa, 1972, *Niech żyje Punch*, 1973, *Szewczyk Dratewka* Kownackiej, 1973, *Sześć małych pingwinów* Aprilowa, 1978, *Słowik* Brylla, 1979, *Nim zapieje trzeci kur ...* Szukszyna, 1983, *Krzesiwo* Andersena, 1990). Od 1974 jest wykładowcą na Wydz. Sztuki Lalkarskiej PWST w Białymstoku. Zrealizował ok. 50 scenografii lalkowych m. in. w Olsztynie (*Baśń o pięknej Parysadzie* Leśmiana, 1978), Wałbrzychu (*Car Maksymilian* Remizowa, 1979), Lublinie (*Amor Divinus*, 1982) oraz Warnie (Bułgaria) i Kijowie (ZSRR). Indywidualna wystawa scenografii – Białystok 1983, ponadto wystawy malarstwa i grafiki m. in. w Białymstoku, Gdańsku i Warszawie. (MW)

KANTOR Tadeusz – scenograf, malarz, reżyser. Ur. 6 IV 1915 w Wielopolu, zm. 8 XII 1990 w Krakowie. W l. 1933-39 studiował w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. K. Frycza, 1939). W l. 1942-44 był scenografem i reżyserem w założonym przez siebie T. Niezależnym w Krakowie. W 1945 i 1950-57 projektował scenografię w t. dramatycznych m. in. Krakowa, Warszawy, Katowic, Opola i Łodzi. Lata 1946-50 spędził we Francji. Od 1956 do śmierci kierował założonym przez siebie awangardowym T. Cricot 2; w l. 1965-71 tworzył też happeningi (*Cricotage*, *Hommage a Maria Jarema*); reżyserował za granicą (m. in. Francja, Szwecja i Włochy). W t. lalek debiutował autorskim spektaklem *Śmierć Tintagilesa* Maeterlincka (1937), przygotowanym wraz z kolegami w ASP w Krakowie. W zawodowym t. lalek zaprojektował scenografię do *Szewczyka Dratewki* Kownackiej (Opole, 1952). W 1987, w 50-lecie debiutu, zrealizował w Mediolanie *Maszynę miłości i śmierci* wg Maeterlincka. Odbywał warsztaty z lalkarzami m. in. we Francji i Włoszech. Indywidualne wystawy malarstwa, rzeźby i rysunku na całym świecie. (MW)

KARŁOWSKA (BACHTIN-KARŁOWSKA) Gizela – scenograf, uprawia malarstwo i tkaninę artystyczną. Ur. w Warszawie. W l. 1945-49 studiowała w PWSSP w Gdańsku (dyplom na Wydz. Malarstwa, specjalizacja grafika, u prof. E. Różańskiej, 1951). W l. 1950-54 asystent scenografa w Operze Bałtyckiej (debiutowała scenografią do *Piotrusia i wilka* Prokofiewa, 1952); w l. 1955-59 projektant w Zakładzie Naukowo-Badawczym Tkaniny Dekoracyjnej przy gdańskiej PWSSP. W l. 1959-78 scenograf i kierownik plastyczny w TLiA „Miniatura" w Gdańsku (*20 przygód Koziołka Matołka* Makuszyńskiego, debiut lalkowy – 1958; *Baśń o zaklętym rumaku* Leśmiana, 1961; *Bo w Mazurze taka dusza* Gołębskiej, dekoracje, 1962; *Latający wiatrak* Afanasjewów, 1964; *Ilia Muromiec* Kurdiumowa, 1967; *Diabelskie skrzypce* Gołębskiej, 1978). Zrealizowała ok. 60 scenografii, m. in. w t. lalek w Słupsku, Olsztynie, Białymstoku, Lublinie, także w ZSRR i Jugosławii. Indywidualne wystawy malarstwa m. in. w Sopocie, Słupsku. (HS)

KILIAN Adam – scenograf, grafik, dyrektor teatru. Ur. 13 II 1923 we Lwowie. W l. 1945-48 studiował architekturę w College of Crafts and Arts w Nottingham (W. Brytania). Od końca 1948 do dziś związany z T. „Lalka" w Warszawie (do 1950 pn. „Niebieskie Migdały"), gdzie był dyrektorem (1948-50), kier. plastycznym (1950-88), a od przejścia na emeryturę w 1989 konsultantem plastycznym. Debiutował scenografią do *Kopciuszka* wg Andersena (lalki Z. Stanisławska-Howurkowa) w „Niebieskich Migdałach" (1949). Od 1959 współpracuje ponadto z t. dramatycznymi, m. in. w Szczecinie, Warszawie (Powszechny – *Wesele* Wyspiańskiego, 1963; Narodowy; Polski), Krakowie (T. im. Słowackiego – *Krakowiacy i Górale*, 1963), t. muzycznymi, telewizją, od 1954 także z filmem animowanym. Zaprojektował ponad 300 scenografii, w tym ponad 170 w t. lalek. Najważniejsze prace: „Lalka" – *Guignol w tarapatach* Wilkowskiego i Moszczyńskiego, 1956; *O Zwyrtale Muzykancie, czyli Jak się góral dostał do nieba* Wilkowskiego, 1958; *Bestia i Piękna* Grochowiaka, 1994; „Pleciuga" w Szczecinie – *Rzecz o Jędrzeju Wowrze, czyli Spowiedź w drewnie i Żywoty świętych* Wilkowskiego i Wowry, 1983; BTL Białystok – *Dekameron* wg Boccaccia, 1986. Indywidualne wystawy grafiki i ilustracji książkowej m. in. w Warszawie, Lublinie, Zamościu, także Bratysławie i Sofii; wystawy scenografii – Warszawa 1977, 1989, Poznań 1981, Paryż 1983, Londyn 1986, Katowice 1990. (MW)

KOLECKI Jerzy – scenograf, malarz, aktor, dyrektor teatru. Ur. 25 VII 1925 we Wróblowicach. W l. 1947-52 studiował w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. Z. Pronaszki, 1952). Od 1953 do przejścia na emeryturę w 1978 związany z TL „Rabcio" w Rabce (1953-61 – aktor; egzamin eksternistyczny – 1956; 1961-77 – dyr. i kier. artystyczny). Zrealizował 46 scenografii, głównie w Rabce (*O kotku uparciuszku* Marszaka, debiut – 1954; *Hej idem w las* Stojowskiej, 1965; *O Zwyrtale Muzykancie* Wilkowskiego, 1970; *Cudowna lampa Aladyna* Piekarskiej, 1974; *Królowa Śniegu* Szwarca, 1976). Współpracował także z wieloma t. lalek w Polsce. W l. 1962-73 prowadził zajęcia z wychowania plastycznego w Liceum dla Wychowawczyń Przedszkoli w Rabce; w l. 1974-84 w krakowskiej WSP (Pedagogika Specjalna w Rabce). Indywidualne wystawy malarstwa i scenografii w Rabce i Zakopanem. (ES)

KONDEK Wacław – malarz, grafik, rzeźbiarz, scenograf. Ur. 18 I 1917 w Dąbrowie Górniczej, zm. 17 I 1976 w Łodzi. W l. 1935-39 studiował w ISP w Krakowie (dekoracja wnętrz i grafika); w l. 1947-50 kontynuował studia w PWSSP w Łodzi (dyplom na Wydz. Grafiki u prof. L. Tyrowicza, 1951). W 1949 podejmował dorywcze prace w pracowni plastycznej w TL „Arlekin" w Łodzi, w 1951 krótko był tu scenografem. Debiutował scenografią do *Ptasiego mleka* Tudorowskiej i Mietielnikowa w t. „Arlekin" (1956). Od 1956 aż do końca życia współpracował z łódzkimi t. lalek: „Arlekin" – m. in. *Srebrna przygoda* Ryla, 1960; *Nal i Damayanti*, 1962, *Konik Garbusek* Jerszowa, 1975; „Pinokio" – m. in. *Baśń o pięknej Parysadzie* Leśmiana, 1963; *Rubel Samosiejek* Jelisiejewa, 1967. Zaprojektował ok. 50 scenografii, także w t. lalek w Lublinie (*O Zwyrtale Muzykancie* Wilkowskiego, 1963; *Ludowa szopka polska* Jurkowskiego, 1969) i Poznaniu oraz do filmów animowanych (m. in. filmy autorskie: *Ondraszek*, *Góra*, *Larghetto*). Indywidualna pośmiertna wystawa scenografii – Opole 1983; wystawy grafiki, malarstwa i rzeźby m. in. w Łodzi, Warszawie, Olsztynie, Rzeszowie, także w Danii, Niemczech i na Węgrzech. (MP, MW)

KOSMALA Fred (Zbigniew Fryderyk) – aktor-lalkarz, scenograf. Ur. 28 V 1930 w Dominowie k/Lublina. W 1952 ukończył Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. W l. 1955-85 był aktorem-lalkarzem w TLiA im. Andersena w Lublinie. Debiutował scenografią do *Pieczary Salamanki* Cervantesa w t. lalek w Lublinie (1956), w którym zrealizował ponad 30 prac (m. in. *Tomcio Paluszek* Zaborowskiego, 1959; *Szu-hin* Świrszczyńskiej, 1960; *Baśń o pięknej Parysadzie* Leśmiana, 1961; *Asagao* Tkadleca, 1983). Ponadto współpracował z t. lalek w Białymstoku, Olsztynie, Opolu, Szczecinie i Zielonej Górze oraz z t. studenckimi. W 1985 przeszedł na emeryturę. Indywidualna wystawa scenografii – Lublin 1964. Uprawia malarstwo i grafikę. (ME)

KURYŁO Alicja – scenograf. Ur. 22 II 1937 we Lwowie. W l. 1956-62 studiowała w ASP w Krakowie (malarstwo u prof. Tarnczewskiego; dyplom na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1962). W l. 1963-66 i od 1972 scenograf Śląskiego TLiA „Ateneum" w Katowicach (*Kowal* Morcinka, debiut lalkowy – 1964; *Co się przyśniło Czerwonemu Kapturkowi* Poprawskiego, 1977; *Roland Szalony* Gorczyckiej, 1989). Sporadycznie scenografie w innych t. lalek, m. in. w Będzinie (*Chodzi Turoń, paszczą kłapie* Poprawskiego, 1978), Bielsku-Białej (*Historia o ptaku Cis* Kulmowej, 1981), Kielcach (*Baśń o rycerzu Gotfrydzie* Górskiej, 1986). Równocześnie, od 1971, scenograf T. Zagłębia w Sosnowcu, współpracuje z t. dramatycznymi, m. in. w Katowicach, Zabrzu, Bielsku-Białej oraz z telewizją. Zrealizowała ponad 160 prac scenograficznych. (ES)

KUZYSZYN Ryszard – scenograf. Ur. 10 VII 1927 w Sanoku. W l. 1949-51 studiował w PWSSP w Łodzi, w l. 1951-55 w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki i prof. K. Frycza, 1955). Od 1955 w T. Polskim w Bielsku-Białej (debiut – *Pigmalion* Shawa, 1955). W l. 1958-61 w Lubuskim T. w Zielonej Górze; 1961-77 i od 1980-92 w T. im. Węgierki w Białymstoku; 1977-80 w T. im. Bogusławskiego w Kaliszu. Od 1992 na emeryturze. Zrealizo-

wał ok. 170 scenografii głównie w t. dramatycznych. W t. lalek debiutował scenografią do *Tomcia Paluszka* Zaborowskiego (Zielona Góra, 1960). Bliższą współpracę nawiązał z BTL w Białymstoku (*Baśń o dwóch nieustraszonych rycerzach* Ośnicy, 1969; *O pięknej Pulcheryi i szpetnej Bestyi* Ośnicy, 1972; *Miecz* Szelachowskich, 1991; *Król jeleń* Gozziego, 1993). Ponadto zaprojektował dekoracje i lalki do opery *In Girello* Melaniego (Malmö, Szwecja 1991). Indywidualna wystawa scenografii – Białystok 1987; wystawa malarstwa i projektów scenograficznych – Białystok 1995. (MW)

KWIECIŃSKI Grzegorz – reżyser, grafik, performer, dyrektor teatru. Ur. 13 II 1957 w Lublinie. W l. 1977-81 studiował na UMCS w Lublinie (dyplom z wyróżnieniem z wychowania plastycznego, specjalizacja grafika, w pracowni D. Kołwzan-Nowickiej, 1981). W l. 1981-85 studiował na Wydz. Reżyserii Teatru Lalek PWST w Białymstoku (dyplom – *Szewczyk Dratewka* Kownackiej, 1984). Był dyrektorem teatrów lalek: w Opolu (1984-89) i łódzkiego „Pinokia" (1990-93). Od 1993 jest dyrektorem Miejskiego Ośrodka Kultury w Pabianicach. Debiutował scenografią do *Dokąd pędzisz koniku?* Moskowej w Białostockim Teatrze Lalek, 1982. Ważniejsze prace scenograficzne: *Tygrys Pietrek* Januszewskiej, 1983; *Szewczyk Dratewka*, 1984; *O Kasi, co gąski zgubiła* Kownackiej, 1994. Od 1978 prowadzi autorski, plastyczny Teatr Ognia i Papieru (m. in. *Cyrk*, 1978; *Ręce*, 1979; *Ptak*, 1980; akcja parateatralne – *Faust*, od 1985; *Odlot*, od 1992), z którym brał udział w wielu festiwalach i imprezach plastycznych w Polsce i na świecie. Indywidualne wystawy grafiki i plakatu, m.in. w Lublinie, Białymstoku, Opolu i Amsterdamie. Jest stałym autorem grafik drukowanych na okładkach „Biuletynu Teatr Lalek". (MW)

ŁABINIEC Aleksander Andrzej – scenograf, malarz, grafik, reżyser t. lalek. Ur. 14 XI 1930 w Goraju. Ukończył ASP w Krakowie w 1954 (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki, 1955). Od 1954 związany z T. Lalek „Banialuka" w Bielsku-Białej, gdzie w l. 1958-62 był ponadto kier. artystycznym. W l. 1967-72 współpracował z T. Polskim w Bielsku-Białej (*Kartoteka* Różewicza, 1971; *Mieszczanie* Gorkiego, 1972), w l. 1976-80 był dyrektorem Biura Wystaw Artystycznych w Bielsku-Białej. Zrealizował ok. 170 scenografii w t. dramatycznych, lalkowych (także w Rosji i Bułgarii) i muzycznych oraz w telewizji. Debiutował scenografią do *Mocnego Bartka* Moszczyńskiego w t. „Banialuka", 1955. Ważniejsze autorskie spektakle lalkowe: *Królewicz i żebrak* Twaina, 1964; *Ojczyzna* Miłobędzkiej, 1969; *Nagi król* Szwarca, 1980; *Hamasie* Szymanowskiego, 1987 (dyplom reżyserski); *Pory roku* Vivaldiego, 1992. Indywidualna wystawa scenografii – Bielsko-Biała 1992, ponadto wystawy malarstwa i grafiki m. in. w Krakowie, Lublinie, także w USA, Austrii i Hiszpanii. (MW)

MAĆKIEWICZ Konstanty – malarz, scenograf. Ur. 2 XI 1894 w Małorycie pod Brześciem, zm. 30 IX 1985 w Łodzi. W l. 1913-14 studiował w Szkole Artystycznej w Odessie, w 1914-19 w Penzie. W sez. 1919/20 scenograf opery i wykładowca malarstwa w Szkole Rzemiosł Artystycznych w Jekaterinburgu. Po krótkim pobycie w Moskwie (studia malarskie w pracowni W. Kandinsky'ego), od 1922 w Polsce: scenograf T. Miejskiego w Grodnie, T. Miejskiego (potem T. Semafor) we Lwowie (1922-26), T. Miejskiego (następnie Letniego i Popularnego) w Łodzi (1926-39). Po wojnie sporadycznie współpracował z t., koncentrując się na malarstwie. W sez. 1948/49 był kierownikiem plastycznym w TL „Arlekin" w Łodzi, gdzie przygotował dwie scenografie lalkowe: *Złota rybka* Tarachowskiej, 1950 i *Ciżemki ze smoczej skóry* Iłowskiego, 1954. Indywidualne wystawy malarstwa m. in. w Warszawie, Szczecinie, Łodzi, Krakowie, także Berlinie i Paryżu. (ES)

MALESZA Mikołaj – scenograf, malarz. Ur. 22 IV 1954 w Krynkach. W l. 1974-79 studiował w ASP w Warszawie (dyplom na Wydz. Architektury Wnętrz u prof. K. Nity, 1979). W l. 1979-81 wykładał w ASP w Warszawie. Debiutował scenografią do *Pokutnika z Osjaku* Brandstaettera w t. przy ul. Żytniej w Warszawie (1985); w t. instytucjonalnym – scenografią do *Turlajgroszka* Tomaszuka w Białostockim T. Lalek (1987). Współpracował z t. lalek w Łodzi („Pinokio"), Białymstoku (*Polowanie na lisa* Mrożka, 1989), Warszawie („Lalka" – m. in. *Jan Tajemnik* wg Leśmiana, 1991; *Medyk* Tomaszuka, 1993; „Guliwer" – m.in. *Jaskółeczka* Słobodzianka, 1992), Bielsku-Białej (*Karna kolonia* Kafki, 1993). Od 1991 stała współpraca z Towarzystwem „Wierszalin" – Teatr w Białymstoku-Supraślu (m. in. *Turlajgroszek* Słobodzianka i Tomaszuka, 1991; *Merlin* Słobodzianka, 1993; *Klątwa* Wyspiańskiego, 1995 – dekoracja). Indywidualna wystawa malarstwa i scenografii – Legionowo 1994, Białystok 1995; wystawy malarstwa m. in. w Białymstoku, Warszawie, Wrocławiu, także w Amsterdamie i Londynie. (MW)

MĄDZIK Leszek – reżyser, scenograf. Ur. 5 II 1945 w Bartoszowinach. Ukończył Liceum Sztuk Plastycznych w Kielcach; w l. 1967-70 studiował historię sztuki na KUL-u w Lublinie. W końcu l. 60. współpracował z t. studenckimi. W 1969 założył Scenę Plastyczną KUL, z którą związany jest do dzisiaj (m. in. *Ecce Homo*, 1970; *Zielnik*, 1976; *Wilgoć*, 1978; *Pętanie*, 1986; *Tchnienie*, 1992). Sporadycznie współpracował z t. dramatycznymi w Polsce (Lublin, Warszawa, Łódź) i za granicą (Francja, Portugalia, Niemcy). W t. lalek zaprojektował scenografię do *Dokąd pędzisz koniku?* Moskowej w TLiA im. Andersena w Lublinie (1978). Warsztaty z lalkarzami m. in. w Charleville-Mezières (Francja) i Wrocławiu. Wystawy plastyki teatralnej na całym świecie. (MW)

MICHALAK Jerzy – scenograf, malarz, reżyser, dyrektor teatru. Ur. 3 XII 1943 w Chorzowie. W l. 1963-69 studiował w ASP w Krakowie (Wydz. Malarstwa; dyplom w Katedrze Scenografii u prof. A. Stopki, 1969). W l. 60. związany ze studenckim ruchem teatralnym; od 1966 kier. plastyczny T. STU. W l. 1968-76 był asystentem Stopki w ASP. W t. zawodowym debiutował scenografią do *Żabusi* Zapolskiej w T. im. Solskiego w Tarnowie (1970), w t. lalek – do *Krzesiwa* Andersena (Lublin 1972). W l. 1976-81 był dyr. i kier. artystycznym TL „Pinokio" w Łodzi (m. in. *Iwan – carski syn, szare wilczysko i inni* Masłowa, 1977; *Dokąd pędzisz koniku?* Moskowej, 1978). Od 1982 jest scenografem głównie w t. dramatycznych: w Płocku (1982-83), Warszawie (T. Rozmaitości, 1983-85), także Częstochowie i warszawskim T. Rampa. Łącznie zrealizował ok. 80 scenografii w t. lalek (Warszawa, Gdańsk, Kraków), t. dramatycznych, filmie i telewizji. Indywidualna wystawa scenografii – Kraków 1973. (MF)

MIKULSKI Kazimierz – malarz, scenograf. Ur. 10 II 1918 w Krakowie. W 1939 studiował w ASP w Krakowie (u prof. P. Dadleza i K. Sichulskiego), w l. 1939-40 w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie (u prof. F. Pautscha); w 1945-46 uczęszczał do Studia Dramatycznego Starego T. W l. 1948-79 był scenografem i kier. plastycznym w TLiM „Groteska" w Krakowie, gdzie był autorem lub współautorem ponad 100 scenografii, m. in. *Męczeństwo Piotra Ohey'a* Mrożka, 1959; *Kartoteka* Różewicza, 1961; *Czarowna noc* Mrożka, 1964; *Od Krakowa jadę* Gołębskiej, 1966; *Niemechaniczny koń* Fabera, 1971; *Hazard i Zwierzęta hrabiego Cagliostro* Bursy, 1972; *Popróście rzepa, by się nie czepiał* Cyganika i Kwinty, 1976; wraz z L. Minticz i J. Skarżyńskim – *Konik Garbusek* Jerszowa, 1950; *Igraszki z diabłem* Drdy, 1952; *Gdyby Adam był Polakiem* i *Noc cudów* Gałczyńskiego, 1955; *Orfeusz w piekle* Gałczyńskiego, 1956; *Janko Muzykant* Sienkiewicza, 1970. Współpracował z t. lalek m. in. w Katowicach, Toruniu, Olsztynie, Bielsku-Białej, także z t. dramatycznymi i muzycznymi. Indywidualna wystawa scenografii i lalek – Kraków 1966, 1977; Praga 1967; Łódź 1984; Poznań 1994; wystawy malarstwa w wielu miastach Polski, także w Szwecji. (HS)

MINTICZ-SKARŻYŃSKA Lidia – scenograf, pedagog. Ur. 14 I 1920 w Zbierzchowicach k/Krakowa, zm. 20 VII 1994 w Krakowie. W l. 1938-39 i 1944-47 studiowała w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. F. Pautscha, 1947); w l. 1946-49 na Politechnice Krakowskiej (Wydz. Architektury) i w Instytucie Sztuki Filmowej w Krakowie. Debiutowała współprojektując lalki do *Cyrku Tarabumba* Miklaszewskiego w TLiM „Groteska" w Krakowie (1949). W l. 1948-57 kierowała pracownią lalek w „Grotesce"). Od 1948 pracowała razem z Jerzym SKARŻYŃSKIM (zob.). (HS)

MYDLARSKA-KOWAL Jadwiga – scenograf, malarz, grafik. Ur. 3 IV 1943 w Pilźnie (Czechosłowacja). W l. 1964-71 studiowała w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Malarstwa i Grafiki u prof. F. Bunscha, 1971). W l. 1974-81 współpracowała z Wytwórnią Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Od 1981 jest scenografem Wrocławskiego T. Lalek, gdzie debiutowała scenografią do *Polskich szopek i herodów* w oprac. Jurkowskiego (1982). W 1986 wykładała w Instytucie Lalkarskim w Bochum (Niemcy). Od 1991 współpracuje także z t. dramatycznymi, m. in. w Poznaniu i Wrocławiu. Zrealizowała ok. 50 scenografii, m. in.: *Niezwyciężony kogut*

Mañarjana (1983), *Proces* Kafki (1985), *Gyubal Wahazar* Witkiewicza (1987), *Faust* Goethego (1989), *Niedokonanie* wg Kafki (1994; wszystkie we Wrocławskim TL); *Arena* Hurmerinty w Vaasa (Finlandia, 1987), *Golem* Meyrinka w Opolskim TLiA (1991). Indywidualne wystawy malarstwa, grafiki i rzeźby m. in. we Wrocławiu, Krakowie i Helsinkach. (ME)

NAKSIANOWICZ Helena – scenograf, malarz. Ur. 1 III 1924 w Kurzelowie. W l. 1958-63 studiowała w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki, 1963). W l. 1952-58 projektowała zabawki w Cepelii w Kielcach. Debiutowała scenografią do *Jasia i Małgosi* i TLiA „Kubuś" w Kielcach (1956), w którym w l. 1958-83 była stałym scenografem. Najważniejsze prace: *Awantura w teatrze lalek* Borysowej, 1964; *Cudowna lampa Aladyna*, 1968; *Baśń o pięknej Parysadzie* Leśmiana, 1969; *Królowa Śniegu* Andersena, 1973; *Przygody małego lewka* Doskocilovej, 1974. Wystawa scenografii lalkowej – Kielce 1967; indywidualne wystawy malarstwa i scenografii m. in. w Kielcach, Krakowie i Wałbrzychu. (ES)

OYRZANOWSKA-ZIELONACKA Elżbieta – scenograf, grafik. Ur. 3 III 1945 w Krakowie. W l. 1964-70 studiowała w ASP w Krakowie (na Wydz. Malarstwa u prof. Taranczewskiego; dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki, 1970). Debiutowała scenografią do *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza w T. Nowym w Poznaniu (1971). Od 1979 jest scenografem w TLiM „Groteska" w Krakowie (m. in. *Przygody Pietruszki* Brzechwy, debiut lalkowy – 1979; *Mała czarownica* Prausslera, 1992). Ponadto współpracowała z wieloma t. lalek w Polsce, m. in. w Poznaniu (*Romans Perlimplina i Belisy* Lorki, 1985), Gdańsku (*Baśń o pięknej Parysadzie*, 1987) oraz z T. Totem w Szwecji. W 1989 i 1990 prowadziła warsztaty scenograficzne w USA. (HS)

PIETRUSIŃSKA Zofia – scenograf. Ur. 6 II 1928 w Glinie. W l. 1949-54 studiowała w ASP w Warszawie. W l. 1955-58 była scenografem w telewizji, 1958-59 w T. Dramatycznym w Białymstoku; współpracowała głównie z t. dramatycznymi w Polsce, także w Niemczech (Essen). W t. lalek debiutowała scenografią do *Historii o żołnierzu tułaczu* Ramuza w Białymstoku (1962). Współpracowała sporadycznie z t. lalek m. in. w Warszawie (TL „Guliwer") i Rzeszowie (*Książę Portugalii* Knautha, 1976) (ME)

PIKIEL Irena – scenograf, reżyser, dyrektor teatru. Ur. 21 XII 1900 w Petersburgu (Rosja), zm. 15 III 1991 w Skolimowie. Studiowała architekturę i malarstwo na USB w Wilnie (dyplom z malarstwa na Wydz. Sztuk Pięknych u prof. L. Śleńdzińskiego, 1932). W l. 1922-28 brała udział w Wileńskich Szopkach Akademickich; w 1936 projektowała lalki do T. „Urwis" w Warszawie; w 1940/41 była kier. pracowni lalkarskiej i animatorką w T. Młodego Widza w Wilnie. W 1945 zorganizowała w Bydgoszczy Pomorski T. Lalek (późniejszy „Baj Pomorski", od 1946 w Toruniu); w l. 1947-61 była kier. plastycznym T. Młodego Widza (późniejszy „Marcinek") w Poznaniu; w l. 1961-64 – była dyr. i kier. artystycznym TL „Pleciuga" w Szczecinie (w sez. 1964/65 – kier. plastyczny „Pleciugi"). W 1965 przeszła na emeryturę, współpracując nadal z t. lalek (m. in. „Guliwer" i „Baj" w Warszawie, „Tęcza" w Słupsku). Ważniejsze scenografie: Poznań – *Pastorałka* Schillera, 1957; *Tygrys tańczy dla Szu-hin* Świrszczyńskiej, 1958; Wałbrzych – *Awantura w teatrze lalek* Borysowej, 1963; Szczecin – *Niebieski piesek* Urbana, 1965; *Smocza legenda* Januszewskiej, 1966. Indywidualna wystawa scenografii – Poznań 1958. (ME)

POLEWKA Jan – scenograf, malarz, grafik, dyrektor teatru. Ur. 5 VI 1945 w Krakowie. W l. 1964-70 studiował w ASP w Krakowie (na Wydz. Malarstwa u prof. J. Kluzy i J. Sterna, dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki, 1970). Debiutował scenografią do *Błękitnego potwora* Gozziego w T. Polskim we Wrocławiu (1971), w t. lalek – do *Alicji w krainie czarów* Carrolla („Groteska", 1979). Był scenografem w t. dramatycznych, m. in. w Polskim w Warszawie (1983-90), Starym w Krakowie (1981-90), ponadto w Gnieźnie, Opolu i T. Jaracza w Łodzi. Współpracował m. in. z t. we Włoszech i Finlandii. Od 1990 jest dyr. i kier. artystycznym TLiM „Groteska" w Krakowie. Ważniejsze scenografie lalkowe: *Hanusia i mysz Pompeusz* Aceto, 1986; *Król jeleń* Gozziego, 1990; *Miromagia*, 1990. (HS)

POULAIN Henri – scenograf, malarz. Ur. 29 VI 1921 w Epierre (Francja), zm. 22 X 1978 w Łodzi. Kształcił się w Ecole des Beaux Arts i w Ecole des Arts Appliques a l'Industrie w Paryżu. W 1943, przywieziony wraz z grupą Francuzów na roboty przymusowe, współpracował jako scenograf w tzw. T. Tajnym M. Lenka w Kaliszu. W 1945 wywieziony do obozu koncentracyjnego w Saksonii, po wyzwoleniu przybył na stałe do Polski. W l. 1945-47 zajmował się inwentaryzacją i konserwacją zabytków. W 1949 był współorganizatorem i scenografem Robotniczego T. Lalek „Sezam" w Piotrkowie Trybunalskim (m. in. *Gęgorek* Gernet i Gurewicz, 1951; *Mistrz Piotr Pathelin*, 1951), przyłączonym w 1953 do TL „Pinokio" w Łodzi. W „Pinokio", gdzie do 1956 był scenografem, współpracował przy 18 spektaklach (m. in. *Srebrnorogi jeleń* Kann, 1954; *Zaklęty kaczor* Kann, 1955; *Szewczyk Dratewka* Kownackiej, 1956; *Szklana góra* Rainisa, 1966). Od 1954 współpracował z łódzkimi t. dramatycznymi, od 1960 na stałe z T. Nowym. Indywidualne wystawy malarstwa m. in. w Łodzi, Szczecinie, Wrocławiu i Koszalinie. (ME)

SAMOŁYK Kazimierz – scenograf, malarz, grafik, konserwator malarstwa. Ur. 4 III 1920 w Krośnie. W l. 1945-49 studiował w ASP w Krakowie (Wydz. Malarstwa i Grafiki, m. in. u prof. E. Eibischa), w l. 1949-54 w ASP w Warszawie (na Wydz. Malarstwa, dyplom na Wydz. Konserwacji Malarstwa u prof. B. Marconiego, 1954). W 1954-55 był grafikiem w wydawnictwie Wiedza Powszechna i w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. W l. 1957-66 i 1971-81 był scenografem w T. Lalek w Wałbrzychu, w sez. 1966-67 – T. Lalki „Tęcza" w Słupsku, 1967-81 – T. Lalek we Wrocławiu, w sez. 1977/78 – w t. lalek we Frankfurcie n/Odrą. Współpracował z t. lalek m. in. w Szczecinie, Zielonej Górze, Opolu i Katowicach, także w NRD, Rumunii i Bułgarii. W l. 1969-75 wykładał w SATLu i na Wydz. Lalkarskim krakowskiej PWST we Wrocławiu. W 1981 przeszedł na emeryturę. Zrealizował ponad 80 scenografii, m. in.: w Wałbrzychu – *Młynek do kawy* Wojciechowskiego, 1960; *Cudowna lampa Aladyna* Piekarskiej, 1976; *Dzikie łabędzie* Jeżewskiej, 1977; *Historia drewnianego pajaca* wg Collodiego, 1980; we Wrocławiu – *Zaczarowane koło* Rydla, 1969. Indywidualna wystawa scenografii – Wrocław 1981. (ES)

SERAFINOWICZ Leokadia – scenograf, reżyser, aktorka, dyrektor teatru. Ur. 23 II 1915 w Janowie na Litwie. W l. 1937-39 studiowała na Wydz. Sztuk Pięknych USB w Wilnie; w 1943 uczęszczała do konspiracyjnego Studia Dramatycznego w Wilnie (debiut aktorski w *Pigmalionie* Shawa); w l. 1945-48 studiowała na UMK w Toruniu (dyplom z malarstwa na Wydz. Sztuk Pięknych, 1951). W l. 1948-56 była aktorką w TLiM „Groteska" w Krakowie (dyplom aktora-lalkarza, 1954); 1956-58 – kier. artystycznym sceny lalkowej T. Rozmaitości we Wrocławiu; 1958-60 – reżyserem w TL „Banialuka" w Bielsku-Białej. W l. 1960-76 była dyr. i kier. artystycznym TLiA „Marcinek" w Poznaniu (1976-79 – konsult. program.). Debiutowała scenografią (wraz z J. Kowalik) do *Hurra 15:0* Zwolińskiego i Śmigielskiego w t. „Groteska" w Krakowie (1952); samodzielnie – do *Czarodziejski pierścień* Thackeraya we Wrocławiu (1958). Zaprojektowała ok. 60 scenografii, m. in.: w Poznaniu – *Słowik* Ratajczaka (1965), *O Kasi, co gąski zgubiła* Kownackiej (1967), *Lajkonik* Kownackiej (1969), *Wanda* Norwida (1970), *Tygrysek* Januszewskiej (1974), *Pani Koch* Białoszewskiego (1975); Wrocławiu – *Lis Przechera* Goethego (1982); Łodzi („Arlekin") – *Łodoiska* Bogusławskiego (1983), *Co z tego wyrośnie* (1989), Toruniu – *Mały książę* Saint-Exupery'ego (1984), także w innych t. lalek w Polsce i za granicą (Bułgaria, Rumunia, CSRS). Wykładała na UAM w Poznaniu (Instytut Filologii Polskiej, 1976-79) i w PWST we Wrocławiu (Wydz. Lalkarski, 1976-83). Indywidualna wystawa scenografii – Poznań 1986. (MW)

SKARŻYŃSKI Jerzy – scenograf, malarz, grafik. Ur. 16 XII 1924 w Krakowie. W l. 1941-43 studiował w Kunstgewerbeschule w Krakowie; w l. 1947-48 na Wydz. Architektury Politechniki Krakowskiej i w ASP w Krakowie. Podczas okupacji był związany z Grupą Młodych Plastyków i T. Niezależnym T. Kantora. Debiutował scenografią (wraz z K. Mikulskim) do *Koziej opery* Grabowskiego w TLiM „Groteska" w Krakowie (1949). Od 1948 pracował razem z Lidią MINTICZ-SKARŻYŃSKĄ (zob.). W l. 1948-59 byli scenografami w krakowskiej „Grotesce" (m. in. wraz z Minticz i Mikulskim – *Konik Garbusek* Jerszowa, 1950; *Igraszki z diabłem* Drdy, 1952; *Latarnia* Jiraska, 1954; *Gdyby Adam był Polakiem* i *Noc cudów* Gałczyńskiego, 1955; *Orfeusz w piekle* Gałczyńskiego, 1956; z Minticz –

Szopka don Cristobala i *Romans Perlimplina i Belisy* Lorki, 1957). Od 1959 związani ze Starym T. w Krakowie. Od 1970 wykładali w Studium Scenografii krakowskiej ASP. Współpracowali z wieloma t. polskimi, także zagranicznymi oraz z filmem (*Sanatorium pod klepsydrą*, 1973). (HS)

SMANDZIK Zygmunt – scenograf, reżyser, malarz, dyrektor teatru. Ur. 14 XI 1929 w Chropaczowie. W l. 1946-51 ukończył wieczorowe Studium Plastyczne (WDK) w Katowicach; w 1955 studiował w ASP w Krakowie (1 semestr). W l. 1949-53 był aktorem w TL „Czar" w Katowicach (do 1951), później w t. lalek w Opolu. W l. 1953-65 był scenografem w T. Ziemi Opolskiej w Opolu (sceny lalkowej i dramatycznej). Był dyr. i kier. artystycznym Śląskiego TLiA „Ateneum" w Katowicach (1956-72) i Opolskiego TLiA im. Smolki (1972-79). Debiutował scenografią do *Gęgorka* Gernet i Gurewicz w Opolu (sez. 1952/53). Zaprojektował ponad 360 scenografii w t. lalek w całym kraju, także za granicą (Czechosłowacja, NRD, Bułgaria, Jugosławia i Finlandia). Ważniejsze prace w Opolu: *Baśń o pięknej Parysadzie* Leśmiana, 1958; *Zaklęty rumak* Leśmiana, 1962, *Jak baseтla poszła do nieba* Kubatovej, 1964; *Kowal* Morcinka, 1973; *Szczęśliwy motyl* Jurgielewiczowej, 1977 oraz spektakle autorskie: *Ptak*, 1975 i *Szufladka*, 1977. Od 1979 mieszka w Niemczech, jest projektantem plastycznym miasta Sulzbach. Indywidualna wystawa scenografii – Opole 1991. (MP, MW)

SOWICKI Tadeusz – malarz, scenograf. Ur. 20 VII 1915 w Krakowie, zm. 24 V 1977 Warszawa. W l. 1937-39 studiował w ASP w Warszawie (u prof. W. Daszewskiego) oraz na Wydz. Dekoracji Teatralnej PIST-u. Podczas wojny był scenografem w T. Polowym na Bliskim Wschodzie. W l. 1945-46 studiował na Wydz. Scenografii w School of Fine Art na Uniwersytecie w Londynie. W l. 1946-53 był scenografem w TL „Guliwer" w Warszawie (m. in. *Gęgorek* Gernet i Gurewicz, debiut lalkowy – 1947; *Guliwer w krainie Liliputów* Swifta, 1947; *12 miesięcy* Marszaka, 1949; *O dwóch takich co ukradli księżyc* Makuszyńskiego, 1957). Po 1953 był kierownikiem plastycznym w wytwórni filmów kukiełkowych, sporadycznie współpracował z t. lalek w Łodzi („Pinokio" – *Porwanie w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego, 1961; *Król Maciuś I* wg Korczaka, 1974, „Arlekin" – *Smok w Niesiarowie* Svatonia, 1953; *Przygody warszawskiego misia* Jeżewskiej, 1968) i t. dramatycznymi w Warszawie. (ES)

STANISŁAWSKA-HOWURKOWA Zofia – scenograf, grafik, dyrektor teatru. Ur. 1 X 1895 w Kosowie, zm. 31 VIII 1960 w Warszawie. W l. 1920-23 studiowała na Wydz. Rzeźby w Instytucie Przemysłu Artystycznego we Lwowie, w 1933 ukończyła kurs grafiki u prof. L. Tyrowicza. Do 1939 współpracowała z wydawnictwami w Poznaniu, Warszawie i Lwowie. Od 1946 aż do śmierci była scenografem w TL „Niebieskie Migdały" (1947-48 – dyrektorem), najpierw w Krakowie, od końca 1948 w Warszawie (od 1950 pn. „Lalka"), gdzie zaprojektowała 10 scenografii. Wykładała w Studio Dramatycznym T. Lalek w Krakowie, potem w PSDTL Kilian-Stanisławskiej w Warszawie. Debiutowała scenografią do *Kopciuszka* Kilian-Stanisławskiej (1947). Ważniejsze prace: *Bajka o rybaku i rybce* wg Puszkina, 1950; *Wielki Iwan* Obrazcowa i Przeobrażeńskiego, 1954; *Krzesiwo* Januszewskiej, 1956; *Świniopas* Żylińskiej, 1960. W l. 1959-60 projektowała scenografię do filmu lalkowego. Indywidualna wystawa scenografii i grafiki – Warszawa 1962. (MP, MW)

STANKIEWICZ Eugeniusz (Get) – grafik, scenograf. Ur. 14 V 1942 w Oszmianie na Wileńszczyźnie. W l. 1962-67 studiował na Politechnice Wrocławskiej (Wydz. Architektury); w l. 1967-72 w PWSSP we Wrocławiu (dyplom na Wydz. Malarstwa, Rzeźby i Grafiki u prof. M. Urbańca, 1972). Debiutował scenografią do *Stanu losów Fausta* wg Goethego i Marlowa we Wrocławskim T. Lalek (1968). W l. 1982-85 wykładał grafikę w PWSSP we Wrocławiu. Współpracował z t. studenckimi „Kalambur" i „Gest" oraz Małą Sceną TL we Wrocławiu, gdzie zrealizował m. in. *Rzecz o Alkasynie i Nikolecie* (1969); *Kto zabił Don Kichota?* wg Cervantesa (wraz z A. Wojciechowskim, 1969); *Czarownice* Hejny i Kurowickiego (1971); *Pasja* Ghelderodego (1972); *Spowiedź w drewnie* Wilkowskiego (1973); *Opera za trzy grosze* Brechta (1977); *Tragikomedia o Kalikacie i Melibei* Rojasa (1982). Indywidualne wystawy grafiki, miedziorytu i plakatu w wielu miastach Polski oraz w Budapeszcie, Yorku, Paryżu i Nowym Jorku. (HS)

STAŃCZAK Marian – scenograf, grafik. Ur. 28 XI 1919 w Oleszycach. W l. 1946-52 studiował w ASP w Warszawie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. J. Sokołowskiego, 1953); równocześnie, w l. 1948-52 – historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Od 1952 jest wykładowcą scenografii w warszawskiej ASP. Debiutował scenografią do *Radcy pana Radcy* Bałuckiego w T. Ludowym w Warszawie (1952); był scenografem wielu t. dramatycznych (m. in. Narodowego, 1953-65 i Polskiego, 1956-60 w Warszawie) i muzycznych. Od 1960 stała współpraca z T. Żydowskim w Warszawie. W t. lalek debiutował scenografią do *Piotrusia zucha* Brzechwy w TL „Guliwer" w Warszawie (1955). Ważniejsze scenografie lalkowe: *Pastereczka i kominiarczyk* wg Andersena („Baj" Warszawa, 1957); w „Guliwerze" – *Porwanie w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego (1961) i *Która godzina?* Wojciechowskiego (1964); *Ten z księżyca* Morawskiej (Olsztyn 1961). Indywidualna wystawa scenografii lalkowej – Warszawa 1962; wystawy scenograficzne w Warszawie i Krakowie; wystawy rysunków. (HS)

STRZELECKI Rajmund – scenograf, grafik, projektant tkanin. Ur. 4 VII 1940 w Tuluzie (Francja). W l. 1961-67 studiował w PWSSP w Łodzi (dyplom na Wydziale Projektowania Tkaniny Tkanej u prof. prof. Anieli Bogusławskiej, Zdzisława Głowackiego, Adama Nahlika). W l. 1967-89 pracował w Centralnym Laboratorium Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Lniarskiego w Łodzi. Debiutował w Teatrze Ziemi Łódzkiej (1975) scenografią do *Niewolnika* B. Czerwińskiego. Pierwszą pracą scenograficzną w teatrze lalek był *Zaklęty rumak* B. Leśmiana w PTL „Arlekin" (1979). Współpracuje z teatrami lalkowymi, dramatycznymi i muzycznymi. Ważniejsze realizacje teatralne: *Car Maksymilian* Remizowa („Pinokio" 1985), *Tryptyk staropolski* („Arlekin" 1989), *O medyku Feliksie* Morcinka (Białostocki Teatr Lalek 1986), *Faust i Don Juan* („Pinokio" 1992), *Żywot Wowry wśród żywotów świętych* (1993), *Wesele* Wyspiańskiego („Rabcio" 1994). Indywidualna wystawa scenografii Opole 1991. (JB)

STRZELECKI Zenobiusz – scenograf, pedagog. Ur. 23 10 1915 w Burgstadt (Niemcy), zm. 11 VIII 1987 w Warszawie. W l. 1934-39 studiował w ASP w Warszawie (dyplom ze scenografii u prof. W. Daszewskiego, 1950), w l. 1936-39 scenografię na Wydziale Sztuki Reżyserskiej PIST w Warszawie. Okres 1939-47 spędził we Francji, gdzie debiutował scenografią do *Edypa w Kolonie* Soloklesa w T. Odeon w Paryżu (1946). Od 1947 był scenografem T. Wojska Polskiego w Łodzi (do 1949), T. Polskiego w Warszawie (1949-60), T. Polskiego w Szczecinie (1970-72), T. Nowego w Łodzi (1975-83), ponadto współpracował z wieloma scenami w całej Polsce. W t. lalek debiutował scenografią do *Rolanda Szalonego* Gorczyckiej w TLiA „Marcinek" w Poznaniu (1962). Współpracował z t. lalek m. in. w Lublinie (*Mały książę* Saint-Exupery'ego, 1965; *Tryptyk staropolski* w oprac. Jurkowskiego, 1972); Poznaniu (*Opatrzności boskiej dzieło* Radziwiłłowej, 1971); Rzeszowie (*Car Maksymilian* Remizowa, 1974), Łodzi („Arlekin" – *Pieśń o lisie* Goethego, 1976; *Historia Parysa, królewica trojańskiego* Jurkowskiego, 1980). Wykładał scenografię w PWSA (1947-49) i PWSSP (1949-59) w Łodzi, PWST (1949-57, 1978-87) i ASP (1972-87) w Warszawie, był autorem wielu prac z zakresu plastyki teatralnej. (HS)

SZESKI Jerzy – scenograf. Ur. 29 III 1920 w Chersoniu (ZSRR), zm. 8 XII 1992 w Warszawie. W l. 1946-50 studiował w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1954). W l. 1939-41 był scenografem w Polskim T. Lalek Białorusi Zachodniej W. Jaremy, współpracował przy scenografii do *Cyrku Tarabumba* Miklaszewskiego w TLiM „Groteska" w Krakowie (1949). Był scenografem głównie w t. dramatycznych, telewizji i filmie (m. in. filmy A. Wajdy i J. Hoffmana). W t. lalek zaprojektował scenografię m. in. do *Baśni o korsarzu Palemonie* Brzechwy („Guliwer" Warszawa, 1960) oraz *Momento de verdad Lorki* (TL we Wrocławiu, 1967). (HS)

TARGOŃSKA Teresa – scenograf. Ur. 9 XII 1927 w Kurowie. W l. 1947-55 studiowała w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. A. Stopki, 1955). W l. 1955-73 była scenografem w t. dramatycznych (m. in. w Lublinie, Kielcach, Kaliszu, Częstochowie, Bydgoszczy); współpracowała z t. w Krakowie, Warszawie oraz z telewizją. W t. lalek debiutowała scenografią do *Teatru Hansa Christiana* Beylin i Felenczaka w TLiA im. Andersena w Lublinie (1975), gdzie przygotowała m. in.: *Dziewczynka z ryżowych pól* Swirsz-

czyńskiej, 1981; *Jak zdobyć korzec złota, czyli Bezeceństwa pana Klausa* Andersena, 1983. Współpracowała ponadto z t. lalek m. in. w Kielcach (*Baśń o Emilianie* Sudaruszkina, 1987), Olsztynie (*Cudowna lampa Aladyna*, 1991), Szczecinie, Poznaniu, Wałbrzychu. Uprawia grafikę. (ME)

TOMALA Buba (Mieczysława Wiktoria) – scenograf, grafik, malarz, pedagog. Ur. 20 XII 1943 w Radomiu. W l. 1970-75 studiowała w PWSSP w Łodzi (dyplom na Wydz. Grafiki u prof. S. Łabędzkiego, 1975). W l. 1976-78 była scenografem w TL „Pinokio" w Łodzi. Od 1978 uczy w Liceum Sztuk Plastycznych oraz w Studium Technik Teatralnych w Łodzi. Debiutowała scenografią do *Snu klowna* Ryla-Krystianowskiego w t. „Pinokio" w Łodzi (1978). Współpracowała z T. Animacji w Jeleniej Górze (m.in. *Pierścień i róża* Thackeraya, 1987; *O chłopie co wszystkich zwodził* Ośnicy, 1989), także z t. lalek w Warszawie (*Baśń o carewiczu* Masłowa, „Guliwer" 1985), Toruniu i Poznaniu. Uprawia plakat. (ME)

UJEJSKI Wacław – scenograf, malarz, grafik. Ur. 1 IV 1902 w Kielcach, zm. 3 IX 1982 w Warszawie. W l. 1923-29 studiował malarstwo (u prof. Pruszkowskiego) i grafikę (u prof. Skoczylasa) w ASP w Warszawie; ponadto kształcił się w Paryżu. W 1938 ukończył scenografię na Wydz. Sztuki Reżyserskiej PIST w Warszawie. Od 1933 związany z t. dramatycznymi w Warszawie, następnie w Grodnie i Białymstoku (1938/39), Wilnie (1939-41, 1944). Po powrocie z ZSRR, od 1955, ponownie współpracował z t. warszawskimi, sporadycznie z t. prowincjonalnymi, od 1959 z telewizją. W t. lalek debiutował scenografią do *Dziewczynki z kraju chryzantemy* Świrszczyńskiej w TLiA „Baj" w Warszawie (1960), w którym w l. 1960-68 był kier. plastycznym i scenografem (m.in. *Jaworowe mosty* Januszewskiej, 1965; *Niebieski ptak* Maeterlincka, 1967; *Legenda o Wandzie* Wyspiańskiego i *Podanie o Piaście* Jeżewskiej, 1968). W 1968 przeszedł na emeryturę. (ME)

WENZEL Marcin – scenograf, aktor, pedagog. Ur. 1 IX 1920 w Krakowie, zm. 20 VII 1988 we Wrocławiu. W czasie wojny występował w T. Niezależnym T. Kantora w Krakowie, jednocześnie uczęszczał do Szkoły Przemysłu Artystycznego. W l. 1946-49 studiował w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Scenografii u prof. K. Frycza, 1952), był też słuchaczem Studia Dramatycznego Starego T., grał małe role m.in. w krakowskiej „Grotesce". Debiutował scenografią do *Placówki* Prusa w t. dramatycznym w Opolu (1949). Od 1949 do śmierci był scenografem T. Dramatycznych, później T. Polskiego we Wrocławiu. Na scenach lalkowych debiutował scenografią do *Na rozkaz szczupaka* (Wrocław 1950); współpracował też z t. lalek m.in. w Wałbrzychu (*Strofy skonfiskowane*, 1960; *Grymasela* wg Kownackiej, 1962), Słupsku (*Królowa Śniegu* Szwarca, 1983) i Wrocławiu (*Kubuś Puchatek* Milne'a, 1984). Wykładał na polonistyce (Uniwersytet Wrocławski) i na Wydz. Lalkarskim Krakowskiej PWST we Wrocławiu, gdzie w l. 1975-76 był prodziekanem. Uprawiał ceramikę, rzeźbę i malarstwo. (ES)

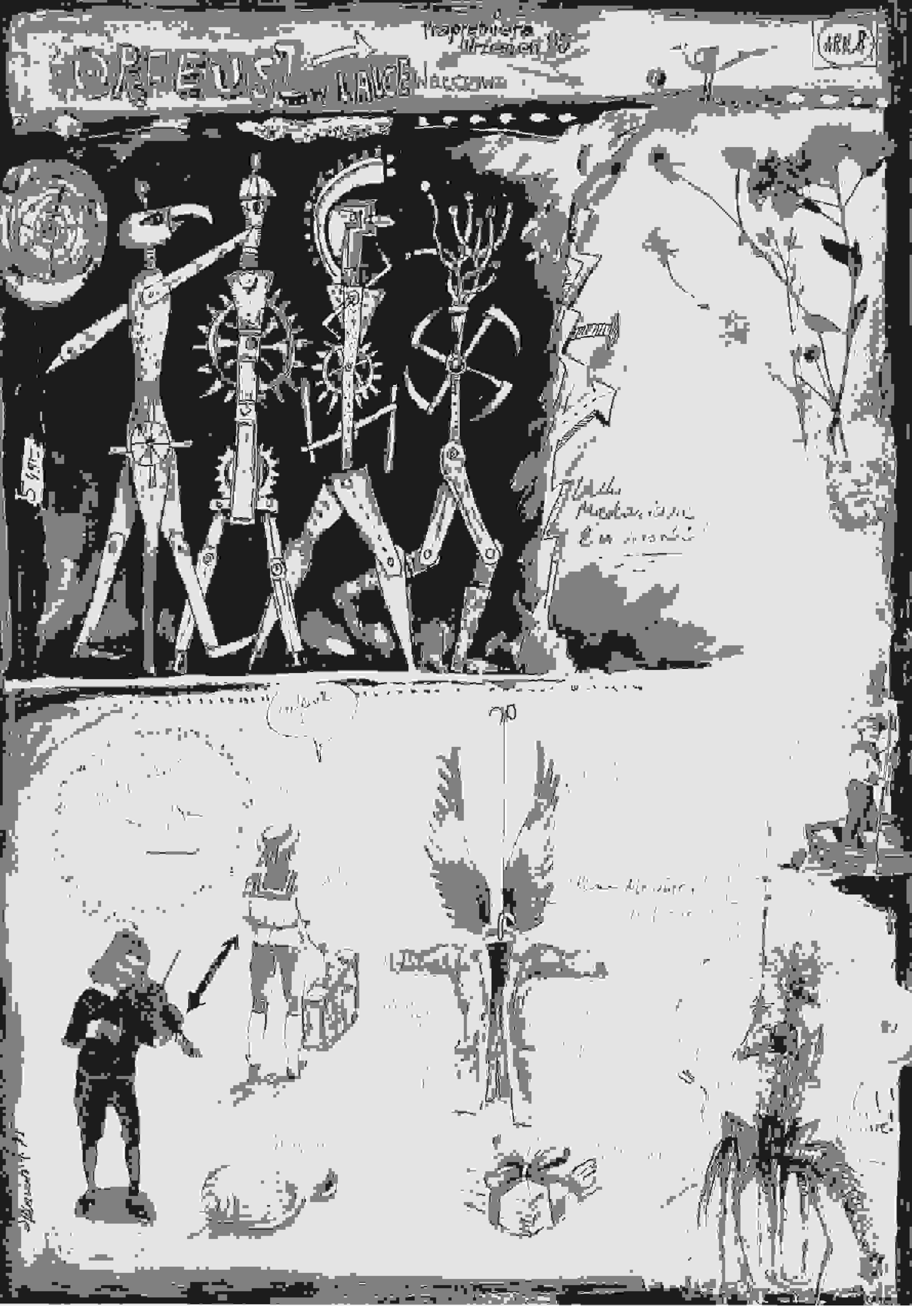
WILKOWSKI Jan – reżyser, dramatopisarz, pedagog, aktor, dyrektor teatru, scenograf. Ur. 15 VI 1921 w Warszawie. Studiował malarstwo w pracowni Dobrowolskiego w Radomiu (podczas okupacji); w l. 1945-48 był grafikiem m.in. w radomskim oddziale Min. Informacji i Propagandy, współpracował z pismami satyrycznymi („Mucha", „Szpilki", „Przekrój"). W 1951 ukończył Szkołę Dramatyczną Teatru Lalek w Warszawie. Od 1949 związany z TL „Niebieskie Migdały" (od 1950 pn. „Lalka") w Warszawie, jako aktor oraz asystent scenografa (sez. 1949/50); w l. 1952-69 reżyser i kier. artystyczny „Lalki". W l. 1971-73 był reżyserem w TL „Guliwer" w Warszawie. W l. 1974-90 współzałożyciel, dziekan i wykładowca na Wydz. Lalkarskim PWST w Białymstoku; sporadycznie reżyserował w różnych t. lalek (Gdańsk, Szczecin, Lublin, Białystok, także na Kubie i w USA). Przez wiele lat współpracował z telewizją (m.in. seriale *Teatrzyk w koszu*, *Ula z Ib*, *Dzięcielinek*). Wraz z Adamem Kilianem tworzył inscenizację plastyczną wielu swoich przedstawień, niekiedy był współscenografem (m.in. *Jaś i Małgosia* Humperdincka, T. Wielki, Warszawa 1979). Debiut scenograficzny – *Zielona gęś* wg Gałczyńskiego (Białostocki T. Lalek, 1984). (MW)

ZAMEL Lucjan – malarz, scenograf, grafik. Ur. 1 I 1933 w Świątnikach Małych, zm. 22 VII 1994 w Toruniu. W l. 1953-57 studiował na Wydz. Sztuk Pięknych UMK w Toruniu (dyplom 1957), w l. 1957-60 w krakowskiej ASP (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. A. Marczyńskiego, 1960). W 1960 krótko pracował w T. Ludowym w Nowej Hucie. W r. ak. 1963/64 był asystentem na Wydz. Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Od 1966 związany z TLiA „Baj Pomorski" w Toruniu (od 1968 – scenograf). Debiutował scenografią do *Opowieści pana Koncertmistrza* („Baj Pomorski", 1969). Ważniejsze scenografie: *Trochę mniej, trochę więcej* Kulmowej, 1969; *Złoty klucz* Ośnicy, 1979; *Celestyna* Rojasa, 1979; *Która godzina?* Wojciechowskiego, 1980; *Koziołek Matołek* Makuszyńskiego, 1982; *Szary Smok* Rochowiaka, 1984. W 1988 przeszedł na rentę. Sporadycznie współpracował m.in. z teatrami w Bydgoszczy, Szczecinie, Tarnowie. Indywidualne wystawy malarstwa m.in. w Krakowie, Toruniu, Koszalinie, Białymstoku. (MW)

ZIELIŃSKI Jan – scenograf, grafik satyryk. Ur. 2 VI 1946 w Łodzi. W l. 1965-71 studiował w PWSSP w Łodzi (dyplom na Wydz. Projektowania Odzieży u prof. L. Kunki, 1971). W l. 1971-83 i 1986-89 scenograf i grafik w TL „Arlekin" w Łodzi (*Wujek Bum* Panasewicza, debiut scenograficzny – 1970; *Calineczka* Jeżewskiej, 1971). W sez. 1983/84 i 1985/86 był scenografem w T. Animacji w Jeleniej Górze (*Jaś i Małgosia* Brzechwy, 1984; *Koziołek Matołek* wg Makuszyńskiego, 1987). Współpracował z wieloma t. lalek, m.in. w Łodzi (*Doktor Ojboli* Czukowskiego, „Pinokio" 1988), Lublinie (*Tymoteusz i psiuńcio* Wilkowskiego, 1992), Poznaniu (*Tymoteusz w lesie* Wilkowskiego, 1993). Indywidualna wystawa rysunku satyrycznego – Łódź 1989. (ES)

ZITZMAN Jerzy – scenograf, malarz, reżyser t. lalek i filmu animowanego, dyrektor teatru. Ur. 11 V 1918 w Wadowicach. W l. 1936–39 i 1945-50 studiował w ASP w Krakowie (dyplom na Wydz. Malarstwa u prof. A. Marczyńskiego, 1950). W l. 1945-47 pracował w referacie kultury Starostwa w Bielsku; w l. 1945-50 uczył rysunku w bielskim Liceum Sztuk Plastycznych. W 1947 był współzałożycielem i kier. artystycznym (do 1950) TL „Banialuka" w Bielsku-Białej. W sez. 1950/51 był kier. plastycznym w TLiA „Baj Pomorski" w Toruniu. Od 1952 kierował: „Banialuką" (do 1958), TLiA „Ateneum" w Katowicach (1958–64), ponownie „Banialuką" (1965–90). W l. 1956-89 współpracował jako scenograf i reżyser ze studium filmów rysunkowych w Bielsku-Białej (m.in. *Don Juan*, 1963; *Noworoczna noc*, 1964). W 1990 przeszedł na emeryturę. Wśród prawie 120 prac scenograficznych, zrealizowanych w t. lalek całej Polski oraz w Rumunii, NRD i ZSRR, są m.in.: *O Popie i jego parobku Jełopie* Puszkina, 1950; *Baśń o pięknej Pulcheryi i szpetnej Bestyi* Ośnicy, 1972; *Alicja w krainie czarów* Carroll, 1986; *Serce jak złoty gołąb* Kulmowej, 1987; *Samotność* Schulza, 1988. (MW)

Numer specjalny/Special Issue
Biuletyn Informacyjny Polunima „Teatr Lalek" pod redakcją/editorial staff:
Joanna Rogacka (redaktor naczelny/editor-in-chief), Agnieszka Koecher-Hensel, Henryk Jurkowski, Marek Waszkiel
Tłumaczenie na język angielski/Translated by Krystyna Cękalska
Wydawca/Editor: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Łódź, 1-go Maja 2
Kwartalnik finansowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki/The quarterly magazine subsidized by the Ministry of Culture and Art
Adres redakcji/Address: 00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, Teatr „Lalka", tel./fax 24 85 65
Opracowanie graficzne/Designer Katarzyna Kaliszuk
Skład: Agencja Edytorska EZOP (tel./fax 39 73 41) **Druk:** INTPOL Nakł. 1000 egz.
ISSN 0239-667X


ORFEUSZ
prapremiera
wrzesień 95